

University
Press
on-line

Dipartimento di Italianistica
Università di Bari

© 2003, Università degli Studi di Bari -
Gius. Laterza & Figli
Prima edizione 2003

Università degli Studi di Bari
www.uniba.it
Editori Laterza
www.laterza.it
University Press on-line
www.universitypressonline.it

Bruno Brunetti

La figura del padre
e la scrittura letteraria

L'identità difficile
nel tempo moderno

Università di Bari • Editori Laterza

University
Press
on-line

Proprietà letteraria riservata
Università degli Studi di Bari -
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel giugno 2003
da Selecta Spa - Milano
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-7120-7
ISBN 88-420-7120-X

È vietata la riproduzione, anche
parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche
ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è
lecita solo per uso personale *purché*
non danneggi l'autore. Quindi ogni
fotocopia che eviti l'acquisto
di un libro è illecita e minaccia
la sopravvivenza di un modo
di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette
a disposizione i mezzi per fotocopiare,
chi comunque favorisce questa pratica
commette un furto e opera
ai danni della cultura.

Premessa

I. Credo di essere partito dalla lettura dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes¹, dall'idea di 'figura' che sorregge la sua ricerca su di un singolare «discorso», quello amoroso, «forse parlato da migliaia di individui (chi può dirlo?)» – come egli scrive – «ma non [...] sostenuto da nessuno», «ignorato», «svalutato», persino «schernito», «tagliato fuori», in ultima analisi, «non solo dal potere, ma anche dai suoi meccanismi (scienze, arti, sapere)». E tuttavia la solitudine, l'«*estrema solitudine*» cui quel discorso è relegato, si converte nella prospettiva di Barthes in «*affermazione*» (p. 3), in virtù della anomalia che lo segna, della forza che a lui deriva dalla sua stessa emarginazione, della speciale vertigine della «figura» che articola il suo linguaggio.

Credo di essere partito di qui, appunto, chiedendomi se la 'figura paterna' non abbia, in qualche misura, affinità col *senso* di un codice non codificabile, insito nel *gioco* della 'figura', che nel libro di Barthes si affaccia; se intorno al padre, in ultima analisi, non si possa costruire il discorso, se non coniugando in maniera quasi scontata i termini 'figura' e 'padre' (non è così per la lingua italiana?).

Sembra non si possa dire del padre in modo diverso da questo. Ma il *concetto* di 'figura'?

L'indagine di Barthes è diventata per me uno stimolo e un momento di verifica: ne seguivo il respiro, e inconsciamente, ostinatamente, sostituivo alle mosse delle 'figure' d'amore, poste in luce dal maestro francese, al discorso per esse possibile, il discorso

¹ Einaudi, Torino 1979. Da questa edizione sono tratte le citazioni che seguono.

su quell'unica, inquietante ed enigmatica, del padre. Partendo da testi che amo, e che spesso rileggo senza una ragione precisa, se non quella che la stessa lettura, misteriosamente, reca con sé: tre romanzi, essenzialmente, legati alla mia formazione, *La coscienza di Zeno* di Svevo, *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello, *Con gli occhi chiusi* di Tozzi.

Questi tre 'classici' hanno accompagnato, in prima istanza, la mia verifica e le mie riflessioni; poi il discorso si è dilatato, entro gli spazi frastagliati e sfuggenti dei percorsi che la 'figura' disegna, e ho chiesto soccorso ad altri autori, ad altri testi, ad altre scritture, per il mio percorso che oramai si definiva, per ciò che, per dirlo con Barthes, si risolveva già in 'affermazione'.

II. «*Dis-cursus* indica, in origine, il correre qua e là, le mosse, i 'passi', gli 'intrighi'. In effetti, l'innamorato non smette mai di correre con la mente, di fare nuovi passi e d'intrigare contro se stesso. Il suo discorso non esiste mai se non *attraverso vampate di linguaggio* che gli vengono in seguito a circostanze infime, aleatorie. Possiamo chiamare questi *frammenti di discorso delle figure*» (p. 5).

«Vampate di linguaggio», «frammenti di discorso»: è questo che avvinco nella ricerca sulla 'figura', insieme all'avvertenza che «la parola non va intesa in senso retorico», ma «in un'accezione ben più viva, il gesto del corpo colto in movimento, e non già contemplato in uno stato di riposo» (*ibid.*). Una approssimazione e insieme una potenzialità, lo spazio di una esperienza che anela alla forma secondo codici che attendono di essere rivelati, riempiti di senso. Luogo di una soggettività che urge, la figura soccorre appunto ad una esperienza che tenta la parola, perché sia nota come tale, principalmente a chi in essa restò coinvolto.

Le figure prendono rilievo a seconda che, nel discorso che si sta facendo, si possa individuare qualcosa che è stato letto, sentito, provato. La figura è delineata nei suoi contorni (come un segno) e memorabile (come un'immagine o un racconto). Una figura è fondata se almeno una persona può dire: «*Com'è vero, tutto ciò! Riconosco questa scena di linguaggio*» (p. 6).

Questa sorta di ineffabile «codice» che si intravede aspetta «la sua propria storia», l'importante è che «la figura sia là, che il po-

sto (la casella) sia tenuto libero» (*ibid.*): una possibilità, «*un supplemento offerto al lettore affinché se ne impossessi, vi aggiunga del suo, vi tolga ciò che non gli serve e lo passi ad altri*» (*ibid.*).

Nell'orizzonte che così si dispiega, il 'discorso' affrontato è solo uno dei possibili che anela alla forma (tra i tanti, i troppi che coinvolgono il soggetto-uomo nel mistero della sua esistenza; anche l'amore, non solo l'amore, coi suoi momenti che la 'figura' sa rendere).

Nei margini del linguaggio la «figura» inventa lo spazio per la nostra storia di margine, una forma plausibile nella sua instabilità, perché essa «prende le mosse da una certa cadenza di linguaggio [...] che l'articola nell'ombra», da «una frase» «non [...] pienamente formata», da «un messaggio» «non [...] compiuto». Essa vive di «frasi» che «restano sospese», di «un 'modo di costruzione'» che revoca in dubbio la certezza convenzionalmente commessa alla sintassi del sapere, alla organizzazione linguistica del senso, perché «le parole non sono mai pazze (tutt'al più sono perverse): è la sintassi che è pazza; infatti, non è forse a livello di frase che il soggetto cerca la sua collocazione – e non la trova – o trova una collocazione falsa che gli è imposta dalla lingua? Nella figura, c'è qualcosa dell'«allucinazione verbale» (Freud, Lacan)» (p. 7), una «turbolenza», «il palpito di una *suspense*» che «anche la più dolce porta in sé», «il *quos ego...* nettuniano, tempestoso» (p. 8).

Alla figura è dunque commesso il compito di dar forma ad un senso 'altro', ad un sapere dell'ombra, allo spazio della contraddizione non componibile, che pertiene alla splendida relatività del soggetto-uomo e che la ragione classica ha inteso rimuovere per ipostasi metafisiche e sintesi dialettiche, perché «nessuna logica lega tra loro le figure, né determina la loro contiguità: le figure sono fuori sintagma, fuori racconto; sono delle Erinni; esse si agitano, cozzano tra loro, si chetano, ritornano, s'allontanano, senza avere più ordine di un nugolo di zanzare. Il *dis-cursus* [...] non è dialettico» (*ibid.*).

La figura è il nucleo costitutivo del discorso contro la «opinione generale che sminuisce qualsiasi forza eccessiva e vuole che lo stesso soggetto riduca il grande flusso immaginario, che *lo ha attraversato senza ordine e senza fine*, a una crisi dolorosa, morbosa, da cui bisogna guarire» (*ibid.*).

Altro è il discorso che la figura deve rendere possibile, e anzi

«il principio stesso di questo discorso (e del testo che lo rappresenta) è che le sue figure non possono *disporsi*: ordinarsi, progredire, concorrere a un fine (a una sistemazione)» (p. 9), al «senso» che restituisca un ordine, una pacificata 'storia' che conclude, che esorcizzi infine i bagliori del caos, attenui il gioco violentissimo di luci e di ombre proiettate sul percorso del soggetto-uomo.

III. A me è parso che la realtà del 'padre' possa esser compresa entro il discorso che la 'figura' dispone, o, se si vuole, che le 'storie' del padre non possano rientrare in schemi all'insegna dell'ordine, di conclusioni morbide e 'normali'. E, anzi, che la 'figura paterna', nei testi da essa segnati, dica, per frammenti, «vampate di linguaggio», di eclissi del senso, di paure non componibili, della norma perduta, dello splendore e della miseria del soggetto-uomo, molto di più di quanto si sia disposti a supporre, in principio. E dica pure, in modo obliquo, dietro storie ridotte a 'storia naturale', dietro l'angoscia del linguaggio, le trame che si sgranano e i silenzi che incombono, del tempo storico, la sua vertigine, le sue ombre dense.

Non è stato facile organizzare un *mio* discorso: ho voluto che parlassero i testi, entro lo schema sottile della diacronia, la convenzione del suo ordine fittivo. E che tra un momento del discorso e quello successivo non cadesse il bianco della pagina: è l'aiuto che ho chiesto al lettore perché non smarrisse l'esile traccia, perché mi aiutasse a riempire con la *sua* storia, il *suo* linguaggio, lo spazio della figura che a lui ho proposto.

La figura del padre e la scrittura letteraria

L'identità difficile nel tempo moderno

La 'figura' del padre

1. Perché il padre? Perché la cultura filosofica e letteraria, laica e religiosa, ha sempre riservato uno spazio importante e tuttavia appartato alla figura paterna, ne ha fatto oggetto di riflessione o di preghiera, l'ha posta con discrezione e misura tra i fuochi dell'avventura umana, della formazione del soggetto. Dal nodo del conflitto generazionale alla possibilità di stabilire punti di riferimento certi nel dilemma della conoscenza, dal lato che volge alla malinconia indotta dalla finitezza umana, il gioco crudele dell'alternarsi della morte alla vita, all'alea della trasmissibilità dell'esperienza, la figura del padre accompagna silenziosamente la ricerca e l'analisi di quanti si interrogano sul posto che all'uomo compete, sul suo destino, su un futuro che cerca presagi nel passato.

Al padre si chiede appunto di mediare tra passato e futuro, di traghettare verso il domani quei figli per i quali la sua stessa identità ha senso, di indicare uno spazio in cui la speranza si faccia momento certo e vero. In questa luce, quella paterna è una figura di frontiera, luogo di confronto non facilmente riducibile a definizioni scontate.

E come in ogni frontiera, manca la parola esatta che dica l'oltre, ciò che si disegna al di là del limite che essa tratteggia. Sulla frontiera le forme del sapere si scompaginano, il rapporto tra cause ed effetti si fa evanescente e questi ultimi sembrano determinarsi senza apparente ragione, in modo ambiguo se non oscuro, drammatico talvolta, per mezze verità.

La figura paterna abita questo spazio: misurarsi con essa o comprenderla postula scritture irregolari, obbliga a percorsi nell'ombra, eccentrici rispetto alla solarità del conoscere consoli-

dato o convenzionale. Ha sicuramente ragione Ricoeur quando sostiene:

La figura del padre non è una figura ben conosciuta, il cui significato sia invariabile e di cui sia possibile seguire le trasformazioni, la sparizione o il ritorno sotto maschere diverse. È piuttosto una figura problematica, incompiuta e inquieta, poiché si tratta di una *designazione* suscettibile di attraversare una varietà di livelli semantici, dal fantasma del padre castratore che bisogna uccidere, fino al simbolo del padre che muore di misericordia (Ricoeur 1986, p. 483).

Problematicità, incompiutezza, inquietudine: sono anche queste le caratteristiche dei periodi di transizione, di mutamento della sensibilità diffusa, di variazioni culturali profonde che incombono, non differibili.

Dei periodi di crisi, naturalmente, a patto di restituire al termine 'crisi' anche il suo significato primo, di luogo del giudizio, momento critico. Essenzialmente il tempo della modernità, delle scritture e dei linguaggi che con essa si confrontano, misurandone il respiro, tentandone il cuore. Scritture e linguaggi analitici, *interpretazioni*, a fronte di fatti, come Nietzsche sostiene, inesistenti (cfr. Rella 1999, p. 21).

Non è certo casuale che la figura paterna riappaia, inquietante, in questo contesto: appartata, densa di senso e tuttavia dal significato complesso, portatrice di una storia antichissima che nel presente assume i bagliori del caos, di una crisi per essa rappresentata, e tuttavia conoscibile solo parzialmente, per approssimazioni, singolarmente.

La scrittura letteraria, in questo senso, fa sua la figura paterna: forse meglio di altri, il linguaggio letterario coglie le luci e le ombre del moderno, fornendo poi sostegno ad esperienze che a quella figura fanno riferimento, ma ad esso devono far ricorso per rendere dicibile ed efficace la propria analisi.

La ricerca freudiana, per esempio, non è disgiungibile da questi due elementi: il nodo della figura paterna, la centralità della parola letteraria.

Collocata nei punti più alti dell'esperienza del moderno, la psicoanalisi ruota intorno al dramma di Edipo, ovvero intorno a un conflitto nel quale la figura del padre risulta fondamentale. An-

cora Ricoeur ci ricorda: «Freud l'ha detto e ripetuto che con l'Edipo la psicoanalisi sta o cade e c'è da prendere o da lasciare, perché l'Edipo è in qualche modo la mozione di fiducia posta dalla psicoanalisi al suo pubblico» (Ricoeur 1986, p. 485).

Ma per la «costruzione del testo analitico e del suo linguaggio» in Freud è essenziale «il linguaggio metaforico e letterario, la *Bildersprache*», come sostiene Rella (1999, p. 28), giacché «il testo analitico si presenta [...] come un linguaggio figurale, come un insieme di 'storie', come un complesso di paragoni e metafore, [ed] è soltanto attraverso questi paragoni e queste metafore che diventa possibile descrivere *letteralmente* un materiale 'pluridimensionale e complesso'» (ivi, p. 26).

In Freud dunque la scrittura che nasce dal padre, per dirla ancora con Rella, è «*un linguaggio di figure*, che si organizza in un vero e proprio *racconto analitico*, che non porta alla certezza, ma che addirittura fonda un sapere dell'incertezza» (ivi, p. 16).

E proprio a partire dalle suggestioni dell'opera freudiana possiamo supporre che la figura paterna si costituisca essa stessa come luogo di questo «sapere dell'incertezza», spazio di problematicità, incompiutezza, inquietudine, 'figura' densamente letteraria. Che la 'figura' paterna, insomma, quando evocata, *rappresenti* un momento di disagio dalle ragioni difficilmente sondabili, non riconducibili a nessun ordine esatto, che 'figura' tra altre 'figure' contribuisca ad esprimere la «verità» molteplice del tempo moderno, la malinconia e le assenze che essa registra.

È il mondo desacralizzato con cui si misura l'ebreo Freud, lo spazio entro il quale presumibilmente vanno individuate le ragioni e le radici della ricerca psicoanalitica. Alludo a quanto sostenuto, per esempio, da Peter Gay, secondo il quale «Freud divenne psicoanalista in gran parte *perché* era ateo» (Gay 1989, p. 61).

La tesi si mostra interessante per riflessioni che possono andare oltre gli ambiti suggeriti dal suo estensore¹.

¹ La tesi di Peter Gay è così riassumibile: «un credente, che fosse ebreo o cristiano, non avrebbe mai potuto fondare la psicoanalisi. Doveva essere troppo iconoclasta per adattarsi alla fede religiosa. Doveva essere immerso nella religione come fenomeno da studiare, piuttosto che come premessa per cui pregare o come realtà superiore da venerare» (Gay 1989, p. 140). Secondo David Meghnagi, questa lettura di Gay incorre in «un errore di prospettiva [...] quando riconosce la presenza di un elemento 'tribale' e 'sociologico' nell'opera di

Possiamo azzardare che la ricerca analitica di Freud *si renda per 'figure'* in quanto scrittura secolarizzata, espressione dell'assenza del grande Padre² celato nel fondo delle inquietudini della 'figura' paterna, nel nodo-Edipo intorno a cui tutta la psicoanalisi ruota³. Conviene, in questo senso, ricordare almeno un corollario di *Totem e tabù*, per il quale «*il dio altro non è che un padre a livello più alto*» (Freud 1975b, p. 150) e che la sua «ri-creazione», nelle diverse forme che «*ogni formazione religiosa*» conosce, altro non sarebbe che «*nostalgia per il padre*» (ivi, p. 151) dopo la sua «*eliminazione*» ad opera dei figli desiderosi di divenire «uguali» a lui (*ibid.*). E ricordare le parti conclusive del saggio in cui il motivo dell'assenza del padre (o del Padre) è singolarmente riportato alla misura psicoanalitica:

Giunto al termine di questa ricerca condotta con estrema concisione – scrive Freud –, mi sia consentito enunciare il risultato: *gli inizi della religione, della moralità, della società e dell'arte convergono nel complesso edipico*, in piena concordanza con ciò che la psicoanalisi ha stabilito, cioè che questo complesso costituisce il nucleo di tutte le nevrosi di cui finora siamo riusciti a penetrare la natura. È stata una grande sorpresa per me che anche questi problemi della vita psichica dei popoli si siano dimostrati risolvibili a partire da un unico punto concreto: il rapporto con il padre (ivi, p. 159).

Freud, ma non si chiede in che misura esso operi internamente, e non solo dall'esterno, nel progetto freudiano» (Meghnagi 1997, p. 20).

² È la tesi di Yerushalmi, riassunta nel singolare *Monologo con Freud*: «Penso che nel suo intimo lei considerasse la psicoanalisi un'altra, forse definitiva, estensione (e metamorfosi) del giudaismo, spogliata delle sue ingannevoli forme religiose ma dotata delle sue fondamentali caratteristiche monoteistiche, almeno secondo l'interpretazione e descrizione che lei dà di queste ultime. In altre parole, pensava che la psicoanalisi fosse un giudaismo senza dio, così come lei è un ebreo senza dio. Credo però che lei non volesse farcelo capire» (in Yerushalmi 1996, pp. 146-47).

³ Scrive David Meghnagi: «Dietro il dramma di Edipo si potevano ascoltare gli echi della verità di Abramo, pienamente secolarizzata e spogliata di ogni valenza metafisica, che chiedeva ascolto. Rifiutato e isolato con la delirante accusa di *deicidio*, l'ebreo si prendeva la sua *rivincita* con una teoria che fa della pulsione omicida verso il padre e del sentimento di colpa che ne deriva le basi stesse dell'etica» (Meghnagi 1997, p. 40). Rinvio al libro di Meghnagi per la ricchezza di riflessioni e per l'appropriata bibliografia che lo corredda.

Il «rapporto col padre» sta dunque all'origine della ricerca e della stessa scrittura freudiana, del linguaggio metaforizzante, in grado di tenere insieme il passato ancestrale e lo *spleen* del presente, i bagliori dell'eros e il luogo oscuro della nevrosi, la leggerezza del sogno e il martellante pulsare dell'angoscia: l'impalpabile essenza del soggetto uomo, il suo fragile posto nel tempo moderno. E alle origini di un *lavoro critico* con cui «costruire un rapporto problematico ma produttivo fra teoria analitica delle produzioni significanti del soggetto e l'analisi del tessuto simbolico sociale» (Rella 1999, p. 62). Nella redazione di un testo che appalesi le contraddizioni più generali che segnano il mondo e la società e che il sapere ufficiale ha occultato, nella domanda cui è difficile dare risposta, che sempre si ripropone, si risolve per approssimazioni, e non dismette mai il suo dubbio di fondo: la loro forma sta nella splendida incertezza del linguaggio letterario, nell'universo obliquo della 'figura', appunto.

La «figura» – dice Rella – descrive la «caducità», la transitorietà, la precarietà del «tempo della crisi», in quanto è l'articolarsi ormai *di un pensiero del tempo della crisi*.

Dunque la «figura» è il movimento stesso di un «altro pensiero», rispetto a quello della filosofia classica, di un pensiero che transita attraverso le «immagini» letterarie e i concetti, che tiene insieme le due «mezze verità» che sempre si manifestano nel tempo del moderno: la massima astrazione del concetto e la massima forza di ciò che è stato via via definito mito, sragione, analogia, immagine. La figura, come dice Musil, abita fra questi due mondi. La lingua delle «figure» descrive dunque un «regno intermedio» fra questi due mondi, luogo in cui essi si scontrano e si trasformano in un diverso orizzonte di senso (Rella 1981, p. 9).

Naturalmente non è facile rendere conto della infinita serie di opere che hanno riservato un posto alla 'figura' del padre: possibile è misurarsi con alcune di esse. Testi – è la nostra scelta – in cui quella figura si presenta come narrazione (oggetto e insieme suo modo), spazio della modernità, o che dalla modernità trae le sue ragioni, i rapporti che determina e che la determinano. La forma del racconto ne viene permeata, ne riporta le stimmate.

Ed è scrittura complessa, molteplice, luogo di incertezza, e tuttavia emblematica di situazioni e tempi in rapida, forse troppo rapida, evoluzione. Così dal romanzo, principalmente il romanzo,

genere tra i più sensibili nel rendere del «mondo moderno» – come sostiene Magris (2001, p. 870) – la «mutevole espressione, come lo sguardo o la piega di una bocca sono l'espressione di un viso», ai 'casi' analitici freudiani, alla testimonianza kafkiana, si potrà cogliere bene lo strappo del senso, il suo indicativo estendersi alla forma, infine.

Alla ricerca del padre: «Le Rouge et le Noir» di Stendhal

2. Celebre la nona tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin: è una *rappresentazione* del tempo moderno, un modo 'figurato' che è opportuno ricordare:

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta (Benjamin 1976a, pp. 76-77).

Entro questo tempo in cui la storia viene vissuta, per dirla con Nietzsche, come «malattia storica», a partire dall'Ottocento, dunque, la puntualizzazione e la messa a fuoco del rapporto padre/figlio, nelle esperienze letterarie che ora maturano, si fanno espressive di situazioni molteplici che vanno al di là del 'semplice' conflitto generazionale, in racconti che interpretano il malessere e la vertigine del tempo moderno. Scrive Brooks:

la paternità è un tema dominante in tutta la grande tradizione del romanzo ottocentesco (non senza appendici nel Novecento), e riassume tutte le sue preoccupazioni in merito all'autorità, alla legittimità, al conflitto generazionale, e alla trasmissione del sapere (Brooks 1995, pp. 67-68),

ricordando, a mo' di esempio, il romanzo di Turgenev, *Padri e figli*. Il titolo di quest'opera – egli precisa – «appare emblematico di quanto viene messo a fuoco in alcuni fra i romanzi più importanti in questo ambito» (ivi, p. 68), e segnala *Le Rouge et le Noir* (Stendhal), *Le Père Goriot* (Honoré de Balzac), *Frankenstein* (Mary Shelley), *Great Expectations* (Charles Dickens), *I fratelli Karamazov* (Fëdor Dostoevskij), *The Princess Casamassima* (Henry James), *Lord Jim* (Joseph Conrad), *Les faux-monnayeurs* (André Gide), *Ulysses* (James Joyce), *La montagna incantata* (Thomas Mann), *Absalom, Absalom!* (William Faulkner), per citare – aggiunge – «solo alcuni testi fra quelli che risultano strutturati intorno a questo conflitto di base» (*ibid.*).

Proprio nell'*Ulysses*, «summa del romanzo dell'Otto e del Novecento» – prosegue Brooks – «Stephen Dedalus, la figura filiale che ne è coprotagonista, fornisce in merito un'esplicita meditazione retrospettiva» (*ibid.*), citando così dall'opera joyciana:

La paternità, in quanto generazione cosciente, è sconosciuta all'uomo. È uno stato mistico, una successione apostolica, dall'unico generatore all'unico generato. Su quel mistero, e non sulla madonna che lo scaltro intelletto italiano ha gettato in pasto alle genti d'Europa, è fondata la chiesa e fondata irrimovibilmente in quanto è fondata, come il mondo, macro e microcosmo, sul vuoto. Sull'incertezza, sull'improbabilità. *Amor matris*, genitivo soggettivo e oggettivo, questa è forse l'unica cosa vera nella vita. La paternità forse è una finzione legale. Chi è padre di un qualsiasi figlio perché qualsiasi figlio debba amarlo o viceversa? (Joyce 1978, p. 284).

Così Stephen «nelle sue meditazioni teologiche sulla 'successione apostolica' della paternità [...] coglie il problema chiave del concetto di trasmissione», che assilla «il giovane protagonista del romanzo dell'Ottocento» (Brooks 1995, p. 68):

Spetta dunque al figlio – precisa Brooks – [...] di compiere la sua scelta tra i padri possibili e le eredità che possono trasmettergli; e nella sua scelta – che può comportare una serie di tentativi e di rifiuti – egli mette in gioco la propria iniziazione all'interno della società e della storia (ivi, pp. 68-69).

Ma «l'incertezza», «l'improbabilità», che Joyce assume come emblema della paternità, nelle esperienze letterarie che ne ripor-

tano le stimmate – quelle che Brooks cita – hanno un valore ‘epocale’.

Si tratta di romanzi, come è noto, in cui il «conflitto di base» ha un respiro complesso: li segnano le inquietudini e i bagliori del moderno, per fasi e articolazioni diverse, tali che il tema della ‘paternità’, di volta in volta evocato, in modo esplicito, o obliquamente, malinconia legata all’assenza, rechi a molteplici orizzonti di senso, che mettono in forse l’esperienza acquisita, la stessa plausibilità del reale. Nella incertezza che il *concetto* di ‘paternità’ reca con sé c’è il principio della revisione in dubbio dei *concetti* per i quali abitualmente quel reale si organizza.

Intorno alla ‘figura’ paterna si sedimenta così l’affanno del nuovo, la particolarità della forma del racconto che esso determina.

Sta qui, sta anche qui, il ‘disagio’ che il ‘progresso’ comporta: in uno scenario quanto mai vasto, nel cuore della vecchia Europa, la ‘figura’ paterna illustra il lato oscuro della storia, la sua ‘malattia’.

Un’attesa di felicità e il suo luttuoso venir meno, lungo un tempo che converrà scandire per generazioni diverse.

Si prenda *Il Rosso e il Nero* (il romanzo è del 1830):

il tema del legittimismo politico e quello dell’autorità nazionale – scrive Brooks – si legano strettamente ed esplicitamente al motivo dei rapporti fra padre e figlio, a loro volta densi di riferimento a problemi di autorità e di legittimità. La struttura formale e le intenzioni stesse del romanzo sono evidentemente connesse a questa intricata serie di motivi (ivi, p. 73).

Se non è eccessivamente arbitrario riassumere in una sola frase il senso di un’intera, poderosa opera, si colga da questo breve passaggio il singolare modo di intendere di Julien Sorel:

Julien si fece di nuovo freddo e altero. Ringraziò, ma in termini molto vaghi e senza impegnarsi a nulla. «Non potrebbe darsi,» pensava, «che fossi proprio il figlio naturale di qualche gran signore esiliato nelle nostre montagne dal terribile Napoleone?» Di minuto in minuto quest’idea gli appariva meno improbabile... «Il mio odio per mio padre sarebbe una prova... Non sarei più un mostro!» (Stendhal 1968, p. 462).

Nell'ambiguo profilarsi della paternità, nella 'figura' così costituita, stanno le maschere di Julien Sorel, la sua natura di *monstrum*, le *rappresentazioni* del figlio («il plebeo in rivolta, l'usurpatore, l'ipocrita, il seduttore, il Tartufo, colui che [...] viola e contesta l'ordine costituito, le classificazioni e le regole esistenti»⁴).

La 'figura' paterna che il romanzo di Stendhal evoca e determina va intesa come luogo dell'incertezza, scrittura di un rapporto complesso, luogo e scrittura in cui il figlio, i figli, non possiedono né trovano senso, mentre sperimentano la povertà del presente, il gelido chiudersi del proprio orizzonte:

«Ahimè!» pensava Mathilde. «Solo alla corte di Enrico III si trovavano uomini grandi per carattere e per nascita! Ah! se Julien avesse combattuto a Jarnac o a Moncontour, non avrei più dubbi. A quei tempi di forza e di vigore, i francesi non erano fantocci. Forse il giorno della battaglia era quello che suscitava minori titubanze. La loro vita non era soffocata come una mummia egiziana *sotto un involucro comune a tutti e sempre uguale*. Sì, occorreva più coraggio per uscire soli alle undici di sera dall'hôtel de Soissons, dove abitava Caterina de' Medici, di quanto ce ne voglia oggi per correre ad Algeri.

«La vita di un uomo era un susseguirsi di avventure governate dal caso. *La civiltà ha abolito il caso e l'imprevisto*. Se qualcosa di imprevisto emerge nelle idee, non ci sono sufficienti epigrammi per colpirlo:

⁴ Brooks 1995, p. 72. Il problema riguarda, a ben vedere, Stendhal stesso. Scrive Jean Starobinski, a proposito dell'uso, persino pervasivo, dello pseudonimo da parte del romanziere francese: «La pseudonimia di Stendhal non è una fuga nell'anonimato, ma un'arte di sembrare, un'alterazione volontaria dei rapporti umani, in quanto egli tende a sottrarsi al sistema dei valori nominali soltanto per dominarlo meglio e goderne di più.

Vero è che vi si ravvisa anche un atto di protesta. Assumere uno pseudonimo, significa innanzitutto *ripudiare, per vergogna o risentimento, il nome trasmessoci dal padre*. Il nome, come la figurina di cui si trafigge il cuore [...], contiene sostanzialmente la vita che si vuole annientare. Se il nome è davvero un'identità, dove può essere raggiunta e violentata l'essenza di un essere umano, *il rifiuto del patronimico equivale all'assassinio del padre* ed è la forma meno crudele dell'uccisione in effigie. [...] Simbolicamente, il nome è situato nel punto d'incontro dell'esistenza 'per sé' e dell'esistenza 'per l'altro': verità intima e cosa pubblica. *Nell'accettare il mio nome, accetto che si dia un comune denominatore tra il mio essere profondo e il mio essere sociale*. Ora, proprio a questo livello, *lo pseudonimo si propone di operare una disgiunzione radicale, separando due mondi nel punto in cui, tramite il linguaggio, è possibile riunirli*» (Starobinski 1975, pp. 161-62, 164-65).

se poi affiora negli avvenimenti, la nostra paura è tale che non arretriamo di fronte ad alcuna viltà. E tutte le pazzie che può farci commettere la paura sono scusate in anticipo. *Secolo degenerato e tedioso!* (Stendhal 1968, p. 344).

Costruendosi come racconto, il nesso padre/figlio, questa 'figura', definisce infine lo spazio di una impossibilità e di una negazione, giacché, al concludersi della narrazione, il problema dell'autorità, in tutte le sue manifestazioni, rimane irrisolto, poiché Julien non arriva a stabilire alcun rapporto con nessuno dei padri possibili.

La 'figura' paterna misura così una distanza irriducibile: nulla del mondo del padre può essere attinto, nulla può essere tesaurizzato, né esperienza, né beni.

È singolare che questa conclusiva impossibilità assuma ne *Il Rosso e il Nero* la forma del paradosso, l'inversione del senso corrente: sarà il padre (il primo, il vecchio Sorel, nella tumultuosa vicenda di Julien) a poter ereditare dal figlio:

«Ebbene!» continuò Julien tristemente, ma senza collera, «nonostante la sua avarizia, mio padre è migliore di tutta quella gente. Non mi ha mai voluto bene. Ora io ho colmato la misura disonorandolo con una morte infame. Quel timore di restare senza soldi, quel concetto esagerato della malvagità umana, che si chiama *avarizia*, gli fa trovare un prodigioso motivo di consolazione e di sicurezza in una somma di tre o quattrocento luigi che posso lasciargli. Un pomeriggio festivo egli mostrerà il suo oro a tutti gli invidiosi di Verrières. 'A questo prezzo,' dirà il suo sguardo, 'chi di voi non sarebbe felicissimo di avere un figlio ghigliottinato?」 (ivi, p. 513).

Una rappresentazione macabra, il suo modo paradossale, a rendere ragione di una dissipazione e di un capovolgimento di senso 'epocali'⁵, che il romanzo, privo oramai «del controllo e della guida del paterno narratore» (Brooks 1995, p. 94), ridotto oramai all'interminabile, autunnale monologo del suo eroe, sottolinea:

⁵ René Girard parla di Julien come di «un eroe al diritto in un mondo alla rovescia» (Girard 1965, p. 124).

«Ho amato la verità... Ma dove si trova?... Dovunque ipocrisia, o almeno impostura, anche nei più virtuosi, anche nei più grandi!» e le sue labbra si atteggiarono a un'espressione di disgusto. «No, l'uomo non può fidarsi dell'uomo. La signora de ***, mentre faceva una questua per i suoi poveri orfanelli, mi diceva che il principe tal dei tali aveva dato dieci luigi: menzogna. Ma che dico? Napoleone a Sant'Elena!... Pura ciarlataneria, proclamazione in favore del re di Roma. Gran Dio! Se un uomo simile, e proprio quando la sventura dovrebbe richiamarlo severamente al suo dovere, si abbassa fino alla ciarlataneria, cosa c'è da aspettarsi dal resto del genere umano?... Dov'è la verità? Nella religione... [...] Ma quale Dio? Non quello della Bibbia, piccolo despota crudele e desideroso di vendetta... ma il Dio di Voltaire, buono, giusto, infinito...»

«[...] Che tormento!... Divento pazzo e ingiusto,» disse Julien battendosi la fronte. «Sono isolato in questa segreta; ma non sono *vissuto isolato* sulla terra; avevo la possente idea del *dovere*. Il dovere che mi ero prescritto, a torto o a ragione... è stato come il tronco di un albero robusto, cui mi appoggiavo durante la tempesta; vacillavo, ero sconvolto. Dopo tutto non ero che un uomo... Ma non mi lascio travolgere. È l'aria umida di questa segreta che mi fa pensare all'isolamento... Ma perché essere ancora ipocriti, maledicendo l'ipocrisia? Non la morte, non la segreta né l'aria umida mi angosciano: ma solo l'assenza della signora de Rênal. Se per vederla fossi costretto a vivere a Verrières per intere settimane, nascosto nelle cantine della sua casa, mi lamenterei, forse? L'influenza dell'epoca trionfa anche su di me!» egli disse ridendo amaramente e senza abbassare la voce. «Parlando da solo, a due passi dalla morte, sono ancora ipocrita... O diciannovesimo secolo!»

«... Un cacciatore spara un colpo di fucile nella foresta, la preda cade, egli si slancia per afferrarla. Una delle scarpe urta contro un formicaio alto due piedi, distrugge l'abitazione delle formiche, scaglia lontano le formiche, le loro uova... Nemmeno le più sagge di quelle formiche riusciranno mai a farsi un'idea precisa di quel corpo nero, immenso, orribile: lo stivale del cacciatore che improvvisamente è penetrato nella loro dimora con incredibile rapidità, preceduto da uno scoppio spaventoso e da lingue di fuoco rossastro... Così la morte, la vita, l'eternità, cose semplicissime per chi avesse organi in grado di concepirle... Una mosca effimera nasce alle nove del mattino nelle lunghe giornate estive, per morire alle cinque di sera; come potrebbe capire la parola *notte*? Datele cinque ore di vita in più e vedrà che cosa è la notte. Così io: morirò a ventitré anni. Datemi cinque anni di vita

in più per vivere con la signora de Rênal!» E Julien rise mefistofelicamente.

«Che follia discutere questi grandi problemi! Primo: Sono ipocrita come se ci fosse qualcuno ad ascoltarmi. Secondo: Mi dimentico di vivere e di amare, quando mi restano così pochi giorni da vivere... Ohimè! La signora de Rênal è lontana; forse suo marito non permetterà più che ella ritorni a Besançon e continui a disonorarsi. Ecco ciò che mi isola e non l'assenza di un Dio giusto, buono, onnipotente, niente affatto cattivo, niente affatto avido di vendetta. Ah! se Egli esistesse... Ahimè! Cadrei ai suoi piedi. 'Ho meritato la morte,' gli direi; ma 'gran Dio, Dio buono, Dio indulgente, restituiscimi colei che amo!'» (Stendhal 1968, pp. 513-15).

Nella 'figura' (paterna) si sedimenta dunque il racconto di una incertezza, di quanto non ha senso concluso, di una arbitrarietà senza appello. E obliquamente impone quest'ultimo aspetto, la sua 'mostruosità', a un romanzo che Stendhal è riottoso a risolvere appunto nella sua conclusione:

Come André Gide, che non a caso tanto l'ammirava, Stendhal detesta concludere. Che sia più produttivo pensare al finale in Stendhal come a una versione di quel che i formalisti russi chiamano «la tecnica di mettere a nudo l'artificio», il quale artificio sarebbe poi, in questo caso, il concetto stesso di trama, il bisogno di avere sempre e comunque un inizio, una parte centrale, e una fine, e di rivelarne così, mettendolo a nudo, a un tempo la funzione indispensabile e la natura arbitraria? (Brooks 1995, p. 89).

Il nichilismo tragico di Turgenev: «Padri e figli»

3. «Quando considero la breve durata della mia vita, assorbita nell'eternità che precede e che segue il piccolo spazio che occupo e che vedo inabissato nell'infinita immensità degli spazi che ignoro e che m'ignorano, mi spavento, e mi stupisco di vedermi qui piuttosto che là, perché non c'è ragione che sia qui piuttosto che là, adesso piuttosto che allora. Chi mi ci ha messo? Per comando e per opera di chi mi sono destinati questo luogo e questo tempo? *Memoria hospitis unius diei praetereuntis*» (Pascal 1994, pp. 193-94).

È Pascal. Potrebbe essere una citazione opportuna per ricor-

darne la presenza tra le righe del monologo finale di Julien. Pascal, il giansenista inquieto che va misurando la finitezza dell'uomo a fronte della 'Verità', cui accedere solo per 'scommessa'. Verità 'eccessiva' ed obliqua, infinitamente distante dal mondo imperfetto e molteplice dei figli, dove la gelida immagine del 'Padre' si perde ora tra le ombre che il tempo moderno proietta.

Potrebbe essere: in realtà attraverso *questo* Pascal cui fa da sponda la disincantata riflessione che Schopenhauer dedica al «singolo uomo»

(Lo sconfinato mondo, pieno di mali ovunque, nell'infinito passato, nell'infinito futuro, è a lui straniero, anzi è a lui come una fiaba: la sua infinitesima persona, il suo presente privo di estensione, il suo momentaneo benessere hanno soli realtà ai suoi occhi; e per conservarli fa di tutto, fin quando una migliore conoscenza non gl'illumini la vista. Fino allora vive appena nella più intima profondità della sua coscienza l'oscurissimo sentore, che quel mondo [...] abbia con lui una relazione, dalla quale il *principium individuationis* non può proteggerlo [...]) (Schopenhauer 1982, pp. 463-64)

si intravede il profilo Bazàrov, il protagonista di *Padri e figli* di Turgenev (1862).

La visione di Pascal e il 'mondo' di Schopenhauer fusi in un'«unica *Weltanschauung* pessimistica»⁶, la crisi dell'idealismo, delle ideologie che lo sostanziano, che ora non legittimano più nulla, sono alla base del romanzo.

In particolare le «ragioni profonde dell'alternativa Hegel-Schopenhauer, e dunque del profilarsi di uno scenario intellettuale europeo di straordinaria, inquietante novità rispetto alla lunga egemonia idealistica», lo sforzo compiuto dallo scrittore di intendere lo spirito russo all'altezza del «laboratorio in fermento

⁶ Strada 1980, p. 29. Strada cita, a mo' di esempio, questa riflessione di Bazàrov: «eccomi qui, sdraiato all'ombra di questo mucchio di fieno... il posto che occupo è infinitamente piccolo se lo si paragona a tutto lo spazio dove io non sono e non sarò mai... E la porzione di tempo in cui mi è dato vivere è così insignificante rispetto all'eternità in cui non ho vissuto e non vivrò mai. E in questo atomo, in questo punto matematico, circola il sangue, lavora il cervello, nascono dei desideri... Che orrore! Che assurdità!» (Turgenev 2000, p. 132).

della cultura filosofica e politica tedesca (e in parte francese)» (Sechi 2002, p. 322) animano l'opera.

La storia complessa che nell'Europa successiva al 1848 reca con sé la bufera del progresso, sfiorando la provincia russa si adensa nella vicenda del «nichilista» Bazàrov, nella sua identità di 'figlio' in rapporto al mondo che la 'figura' paterna evoca e catalizza. Il rifiuto di ogni «autorità» che egli incarna, si propone come momento *critico*, presa d'atto di una differenza, di modi diversi di intendere, che stanno nel racconto della distanza generazionale, del vorticoso mutarsi dei tempi, dei bagliori corruschi del moderno:

Pàvel Petròvič storse le labbra, «il signor Bazàrov che cosa fa, che cos'è?».

«Che cos'è Bazàrov?», Arkàdij sorrise. «Vuole che glielo dica, zio?».

«Sì, mi piacerebbe saperlo, mio caro nipote».

«Bazàrov è un nichilista».

«Come?», chiese Nikolàj Petròvič, mentre Pàvel Petròvič rimaneva immobile, con in mano il coltello sul quale aveva infilato un pezzetto di burro.

«È un nichilista», ripeté Arkàdij.

«Nichilista», rifletté Nikolàj Petròvič, «viene dal latino *nihil*, cioè niente, per quanto ne so io, quindi un nichilista... non crede a niente?».

«O piuttosto non rispetta niente», disse Pàvel Petròvič e tornò a occuparsi del suo burro.

«Un nichilista si pone di fronte a ogni cosa con un atteggiamento critico», osservò Arkàdij.

«E non è lo stesso?», chiese Pàvel Petròvič.

«No, non è lo stesso. Il nichilista non s'inchina davanti all'autorità di nessuno e non accetta nessun principio, anche se si tratta di un principio cui tutti obbediscono».

«E ti sembra che sia un bene?», lo interruppe Pàvel Petròvič.

«Per alcuni sì e per altri no, zio».

«Ah, è così! Vedo che non si tratta di una questione di nostra competenza. Noi siamo all'antica e crediamo che senza principi» (Pàvel Petròvič dava a questa parola un suono dolce, alla francese, mentre Arkàdij la pronunciava con durezza, calcando la voce), «senza principi in cui credere non si può muovere un passo, non si può nemmeno respirare... *Vous avez changé tout cela*, che Dio vi conceda la salute e

magari anche il grado di generale e noi ci limiteremo ad ammirarvi, signori... come si dice?».

«Nichilisti», rispose Arkàdij, scandendo le sillabe.

«Sì, prima c'erano gli hegeliani e adesso ci sono i nichilisti. Vedremo se riuscirete a vivere nel nulla, nel vuoto» (Turgenev 2000, pp. 24-25).

La storia del 'nichilista' Bazàrov, una

figura cupa, – come lo stesso Turgenev dice di lui – selvaggia, grande, fino a metà emersa dal terreno, forte, rabbiosa, onesta e tuttavia condannata alla rovina perché essa sta pur sempre sulla soglia del futuro (Strada 1980, p. 20),

sta nel suo rapporto complesso col reale. L'«orgoglioso scetticismo» (ivi, p. 30), che segna la sua figura, ne misura la dimensione «tragica» e insieme si pone come rottura della quotidianità, delle sue regole, entro le quali si estenua il mondo dei padri.

Il nesso padre/figlio non sta tanto nella scelta di Turgenev di «fustigare i padri» – come pure è stato osservato – (cfr. ivi, p. 24) quanto nella sua capacità di mostrare la sproporzione tra quel mondo fissato nella sua 'normalità' e l'irruzione di cose nuove, affannose nella loro urgenza indistinta, che animano lo spazio del 'figlio' Bazàrov.

La sua tragica fine ha questo senso. La casualità che la provoca si fa emblema dell'inquietudine e insieme della diffusa perdita di senso che la modernità reca con sé: disagio catalizzato dalla 'figura' del padre, inscritta, in quanto racconto, nel disegno – qui nei suoi tratti finali – dell'identità del figlio:

Bazàrov tacque e cercò con la mano il bicchiere. Anna Sergèevna gli diede da bere, senza togliersi i guanti e come se avesse paura di respirare.

«Lei mi dimenticherà», proseguì Bazàrov. «Un morto non è un buon compagno per un vivo. Mio padre cercherà di convincerla che con me la Russia perde un uomo di valore... Sono stupidaggini, ma non lo disilluda. Conosce quel proverbio, date al bimbo quel che vuole, purché non pianga. Cerchi di consolare anche mia madre, perché di persone come loro, per quanto cerciate, nel vostro mondo non ce n'è nemmeno una. *Credevo di essere necessario alla Russia... ma non era vero, non sono necessario. Chi è necessario?* Il calzolaio, il sarto, il macel-

laio... Chi vende la carne... il macellaio..., sì, loro sono necessari... il macellaio... *ma aspetti, mi confondo... C'è un bosco...*».

Bazàrov si posò una mano sulla fronte.

Anna Sergèevna si chinò su di lui. «Evgènij Vasil'ič, sono qui...».

Bazàrov si tolse la mano dalla fronte e si sollevò sul divano.

«Addio», disse con una forza improvvisa e gli brillarono gli occhi, per l'ultima volta. «Addio... Io allora non l'ho baciata... Soffi sulla lampada che si sta spegnendo e poi lasci che si spenga».

Anna Sergèevna posò le labbra sulla sua fronte.

«E ora basta!», Bazàrov ricadde sui cuscini. «Ora il buio...».

Anna Sergèevna uscì silenziosamente dalla stanza.

«E allora?», le chiese Vasilij Ivànovič in un sussurro.

«Sì è addormentato», rispose lei quasi impercettibilmente.

Era scritto che Bazàrov non dovesse più risvegliarsi. Verso sera perse conoscenza e il giorno dopo morì. Padre Aleksèj celebrò il rito della religione. Nel ricevere l'estrema unzione, quando l'olio santo gli sfiorò il petto, Bazàrov aprì un occhio e parve che, vedendo il prete con i paramenti sacri, il turibolo fumante, i lumini accesi davanti alle icone, un brivido di orrore passasse sul suo volto quasi morto. Quando infine emise l'ultimo respiro e i lamenti risuonarono per tutta la casa, *Vasilij Ivànovič fu preso da un furore improvviso. «L'avevo detto che volevo ribellarmi», gridava stravolto, con la testa in fiamme e il pugno teso come per minacciare qualcuno, «e mi ribellerò, mi ribellerò!»*. Ma Arina Vlàs'evna, piangendo, gli si strinse al collo e tutti e due si inginocchiarono. «Così», raccontò poi Anfisuška nella stanza della servitù, «hanno chinato la testa, uno accanto all'altra, come pecorelle sotto il sole di mezzogiorno».

Ma l'aria soffocante del mezzogiorno passa, viene la sera e poi la notte, e allora si torna *alla quiete e al rifugio* dove chi è affaticato e oppresso ritrova il sonno (Turgenev 2000, pp. 204-5).

Ma nella «quiete» e nel «rifugio» finali, in cui si specchia la forma del romanzo, cova qualcosa di oscuro. Il «sentimento pascaliano dell'esistenza», cui risponde «la struttura stessa di *Padri e figli*», che la vita di Bazàrov, «“punto impercettibile” subitaneamente inghiottito dall'eterno» (Strada 1980, p. 30), verifica, si fa spazio orroroso del nulla: come Mérimée, discutendo di questo romanzo, rilevava «présentement c'est Schopenhauer qui a la vogue. Les adeptes de Schopenhauer prèchent l'action, parlent beaucoup et ne font pas grand'chose, *mais l'avenir*, disent-ils, *leur appartient*» (Mérimée 1932, pp. 235-36; cfr. Strada 1980, p. 27).

Padri e figli, ha scritto Henry James, è il racconto di Turgenev

in cui il soggetto ha un più ampio respiro, ed è in grado di mostrare la strana, insidiosa malinconia dell'autore; poiché le figure che occupano la scena, con le loro avventure e le loro mire personali, non sono che simboli di quelle forze misteriose che combattono da sempre una lotta più grande – la lotta tra il vecchio e il nuovo, tra il passato e il futuro, tra le idee che arrivano e quelle che restano. Gran parte delle tragedie della storia dell'uomo nascono da questo conflitto; e di tutto ciò che ci dicono, a tal proposito, poeti e filosofi, l'unica cosa chiara è il fatto della sua eterna necessità (James 1993, pp. 43-44).

Giudizio da artista, acuto, che coglie nel disagio del conflitto generazionale il disagio del letterato che ad esso dà forma; e in Bazàrov, obliquamente, rivivono i fantasmi di Turgenev, la visione di un mondo che non ha più nulla di certo, se non la sensazione che «la causa vincente lo è sempre in modo relativo» (ivi, p. 44). È il senso della modernità, appunto⁷, che trova nel 'figlio' l'emblema di un orizzonte inquieto, di una transizione difficile. E d'ora in poi di un'assenza, di un oscuro senso di colpa, infine, che la 'figura' paterna condensa in sé.

«Uno di noi»: «*Lord Jim*» di Joseph Conrad

4. Ripresentando nel giugno del 1917 *Lord Jim*, Conrad notava:

forse, il mio Jim non è di un tipo molto comune. Ma in tutta tranquillità posso assicurare ai miei lettori ch'egli non è frutto di un pensare freddamente perverso. Non è neanche una figura uscita dalle foschie del Settentrione. Una mattina piena di sole, nei banali paraggi di una rada orientale, io ho visto passare la sua forma umana - attraente - significativa - screditata - perfettamente silenziosa. Così come doveva essere. È spettato a me, con tutta la comprensione di cui ero capace, cercare parole adatte al suo significato. Era «uno di noi» (Conrad 1977, p. 636).

⁷ In *Padri e figli*, anche se «non c'è una violenta antipatia, [...] il senso dell'abisso che separa le generazioni rimane fondamentale. Tuttavia non si tratta di due generazioni qualsiasi; [...] Bazàrov, il protagonista, è un ribelle, un canonico, il tipo dell'uomo nuovo in un'epoca di cambiamenti radicali per la Russia e per il mondo. È un simbolo della modernità» (Fisch 1988, pp. 119-20).

Ma «uno di noi» è Joseph Conrad, quando nello scorcio del XIX secolo, precisamente tra il 1899 e il 1900, pubblica *Lord Jim*. «Uno di noi» entro lo scenario di fine Ottocento, nell'accelerarsi vertiginoso di una storia che separa sempre più, e radicalmente, il mondo dei figli, cui Jim, Conrad, appartengono, dal mondo dei padri. Fino a una distanza assoluta, fino a scontarne l'assenza. Perché i «noi», di cui Jim fa parte, agiscono lo spazio del mondo moderno, anelano ad un 'altro' tutto da costruire, diverso e nuovo, lasciandosi alle spalle spazi consueti e noti, la «quiete» e il «rifugio» su cui si chiuse la vicenda di Bazàrov. Ma le certezze morbide, i riti sociali da cui si allontanano, si pongono come nodo tenace, problema denso e irrisolto, perché – come è stato osservato – «*Lord Jim* è, prima di tutto, una tormentata interrogazione su un negoziato fallito tra individuo e società, su un appaesamento mancato, su una giovinezza che non riesce a comporsi e a trascendersi in una compiuta maturità virile» (Villa 2001, p. 459).

Di là i padri, la loro formazione, educazione ed esperienza inservibili, di qui i figli, bloccati ad uno stato delle cose, in una giovinezza, appunto, senza prospettiva, senza sviluppo, in cui si specchia «l'irrigidirsi del profilo del mondo» (*ibid.*). Vittime e insieme responsabili di una perdita (certezze, valori, autorità...), dell'ovale vuoto, là dove c'era il volto del padre.

In questa chiave il romanzo di Conrad si fa scrittura di un disaggio solo parzialmente imputabile all'«onore perduto», di una colpa oscura, senza altra responsabilità per Jim se non quella di averla avvertita come tale. E che deve comunque espriare.

Una infrazione catalizzata dall'abbandono del *Patna*? Ma quale? Un rovello del profondo che rimanda ad una lacerazione etica, ad una difficile, se non impossibile, conoscenza di sé, su cui pesa la distanza assoluta dal padre:

Non posso dire se Jim si sapesse oggetto di particolare predilezione, ma certo si riferiva al 'mio babbo' in tono atto a farmi ben capire che quel buon vecchio decano di campagna era il migliore degli uomini che dalla creazione del mondo in poi avessero avuto carico di famiglia numerosa. Ciò, anche se non dichiarato esplicitamente, veniva fatto intendere con un'ansia di non lasciare dubbi in proposito, che era davvero tanto sincera e simpatica, ma che agli altri elementi della faccenda aggiungeva il sentimento acuto della presenza di esseri lonta-

nissimi. 'Ormai avrà saputo tutto dai giornali,' diceva Jim. *'Non potrei assolutamente presentarmi al mio povero vecchio.'* Non osai alzare gli occhi a tali parole senonché lo udii aggiungere: *'Non riuscirei a spiare. Non capirebbe.'* Allora lo guardai. Fumava assorto, e dopo un momento, riscuotendosi, prese di nuovo a parlare. Palesò subito un desiderio vivissimo che io non avessi a confonderlo con i suoi compagni di – misfatto, diciamo. Non era uno di loro; era di specie completamente diversa. Io non avevo alcuna intenzione di defraudarlo, per un semplice amore di nuda verità, della minima particella di grazia redentrice di cui potesse valersi. Non sapevo fino a qual punto ci credesse egli stesso. Non sapevo a che gioco giocasse – se pure giocava a un qualsiasi gioco – e ho il sospetto che non lo sapesse neppure lui; *perché è mia ferma convinzione che nessuno è mai consapevole appieno delle ingegnose gherminelle cui ricorre per sottrarsi all'ombra sinistra della conoscenza di se stesso.* Non fiatai per tutto il tempo in cui egli rimase a chiedersi che cosa gli fosse più opportuno fare 'una volta finita quella stupida inchiesta' (Conrad 1977, p. 683).

Il disagio, l'abbandono della terra dei padri (è forse casuale che «Patna», in polacco, la 'prima' lingua di Conrad, significhi 'patria?'), la deriva per mari diversi, sotto il segno di una verità obliqua, «profonda» e «nascosta», e tuttavia cogente, nel tentativo frustrato di esorcizzare la 'colpa': è il destino del 'giovane' Jim, il suo percorso inesausto lungo uno spazio «intermedio» in cui convenzioni e saperi (il lascito della cultura e della storia occidentali) sono inadeguati e inutili a fronte di *quella* «verità» complessa, difficilmente esprimibile:

Jim rispose a un'altra domanda ed ebbe la tentazione di gridare: «A che serve tutto questo! a che serve!» Batté leggermente un piede per terra, si morse il labbro, e guardò altrove oltre le teste della folla. [...] Da giorni, da tanti giorni, non aveva parlato con nessuno, ma era andato facendo a se stesso un discorso silenzioso, incoerente, e interminabile, come un prigioniero solo nella sua cella o come un viandante sperduto in un deserto. In quel momento stava rispondendo a *domande futili nonostante il loro scopo preciso*, ma dubitava che in vita sua avrebbe ancora parlato a qualcuno. *Il suono delle sue dichiarazioni pur conformi al vero lo rinsaldava nella ferma opinione che la parola non gli sarebbe mai più servita a nulla* (ivi, p. 656).

Ha scritto Givone a proposito di *Cuore di tenebra* (ma il giudizio può essere esteso al *Lord Jim*):

Per quanto nascosta la verità profonda, per quanto inconfessabile e ripugnante, essa è presente in modo oscuro e tuttavia paradigmatico, come se fosse una misura della nostra sordida e ridicola meschineria, una luce nera gettata sull'esteriorità fino a farla apparire cosa ridicola, un'accecante seduzione che irradia dal buio più impenetrabile e non dà scampo. Non solo, ma *per quanto manchino le parole per dirla e i concetti per esprimerla*, chi soltanto ne sia sfiorato, ne abbia un presentimento, l'intuisca più o meno vagamente, non potrà fare altro che andarne alla ricerca e lasciarsene invadere (Givone 2001, p. 387).

Ecco, la verità del 'figlio' è sostanzialmente ineffabile, fanno difetto le «parole» e i «concetti», il retaggio del mondo del padre, ma è la 'sua' verità: Jim non ne può fare a meno, e tuttavia si porta dietro il rimorso, un oscuro senso di colpa, il sentimento di una violazione, narrazione poi catalizzata dalla 'figura' paterna.

Non pare casuale che quando l'avventura di Jim è affatto conclusa, affidando ad una missiva lunghissima inviata a un «privilegiato» il racconto degli ultimi suoi giorni, Marlow ne suggelli la storia con una «lettera» che riporta a quel mondo, a quella 'figura':

Vi mando anche una vecchia lettera – una vecchissima lettera. L'hanno ritrovata accuratamente custodita nel suo astuccio del necessario per scrivere. È una lettera di suo padre, e dalla data capirete che deve averla ricevuta pochi giorni prima di imbarcarsi sul *Patna*. Deve essere perciò l'ultima lettera giuntagli da casa. L'aveva gelosamente conservata per tutti quegli anni. Il buon vecchio pastore aveva un debole per il figlio marinaio. Ho letto qualche frase qua e là. È tutta piena d'affetto e basta. Dice al suo 'caro James' che l'ultima sua lunga lettera era molto 'onesta e divertente.' Non gli sarebbe certo piaciuto che egli 'giudicasse gli uomini con troppa severità o affrettatamente.' E così per quattro pagine, morale spicciola e notizie della famiglia. [...] Il buon vecchio invoca la benedizione del cielo; la madre e tutte le figlie allora in casa mandano affettuosi saluti... No, non c'è gran che in quella lettera ingiallita e consunta sfuggita all'affettuosa custodia di Jim dopo tanti anni. *Rimase per sempre senza risposta, ma chi può dire quali colloqui egli avrà tenuto con tutte quelle immagini placide e incolori di uomini e donne che popolavano quel cantuccio di mondo tranquillo e im-*

mune da pericoli e lotte quanto una tomba, e che respirava serenamente un'aria di rettitudine imperturbata. Sembra incredibile che ad esso appartenesse uno come lui, uno al quale si erano 'presentate' tante cose. A loro non si presentava mai niente; non si trovavano mai ad essere colti alla sprovvista, né chiamati a combattere col destino. Ci sono tutti, evocati dal mite chiacchierio del padre, tutti quei fratelli e quelle sorelle, del suo stesso sangue e della sua stessa carne, che guardano con occhio limpido e ignaro, mentre mi par di veder lui, finalmente tornato, non più sotto forma di un puntolino bianco nel cuore di un immenso mistero, ma in tutta la sua statura, starsene ignorato tra le loro immagini tranquille, con un aspetto severo e romantico, ma sempre muto, oscuro – sotto l'ombra del discredito (Conrad 1977, pp. 832-33).

Lord Jim: a questo punto delle cose si può intendere perché l'infrazione «etica» di Jim, in qualche misura obbligata, abbia dovuto risolversi in «disponibilità 'estetica'» (Villa 2001, p. 464), in scrittura complessa, letterariamente densa, proiettata oltre i limiti della norma, a sfiorare il cuore oscuro e inquieto delle cose.

In un bel saggio di qualche anno fa, discutendo di *Cuore di tenebra* (ma anche qui il discorso può comodamente essere esteso a *Lord Jim*), Giuseppe Sertoli ha osservato:

Marlow può dire *tutto* Kurtz? può dire *tutta* la sua verità? cioè può dire (e conoscere) *tutta* la verità della civiltà cui Kurtz (ed egli stesso, Marlow) appartiene? può dirne anche l'ombra, l'oscurità? O forse c'è un *altro* dal linguaggio (dalla conoscenza) non *fuori* di esso ma *dentro* di esso: qualcosa cui il linguaggio (la conoscenza) può solo approssimarsi, esprimere metaforicamente, evocare (intuire), ma non può afferrare pienamente, far proprio e restituire: qualcosa che si sottrae al linguaggio, o meglio da cui il linguaggio si ritrae (e solo ritraendosi dal quale esso *può* costituirsi, e durare, in quanto linguaggio)? (Sertoli 1974, pp. xxxvi-vii).

È il discorso vertiginoso di Marlow, testimone niente affatto imparziale della vicenda di Jim, «costruttore», come dice Brooks, di «una trama che riempie gli spazi vuoti nella storia che cerca di comprendere» (Brooks 1995, p. 336), per parole che riportano «in superficie l'Irrazionale che è latente in fondo a ogni pensiero, sentimento, sensazione, emozione» (ivi, p. 97). E che ad un tratto postulano pause pensose, il silenzio infine, assecondando

una voce che pare sempre sul punto di morire e tuttavia sempre risorge riprendendo il suo mormorio; una rete di parole attraverso le cui maglie allargate, divaricate, *si* mostra quella verità «che solo il silenzio non tradisce» (perché essa è silenzio – e tuttavia il silenzio tradirebbe se esso non fosse *dentro* il linguaggio e non la facesse apparire, negativamente, come *blanc*, assenza, *in* esso) (Sertoli 1974, p. XL).

Non è questo il profilo del mondo del figlio? Il luogo «intermedio», lo spazio in cui «ciò che si può dire» si giustappone a «quel che ancora non riesce ad essere detto» (Villa 2001, p. 466), si fonde con esso? Un luogo in cui sono assenti «la parola giusta» e il «sostantivo che si attagli alla perfezione»: è il mondo della ‘figura’, appunto, della parola che si incaglia tra le secche del «tempo» che «manca sempre» perché sia «parola definitiva» (Conrad 1977, pp. 747, 766)⁸, di un sapere che inquieta, sospeso tra il caos e il nulla, dell’ossimoro che ne segna la forma.

Il «Mitsein» del tempo moderno

5. *Lord Jim* si apre sotto il segno di Novalis. Quasi in disparte, la *manchette* in apice al racconto («È certo che ogni convinzione aumenta infinitamente non appena un’altra anima ci crede»: ivi, p. 637) colloca il romanzo di Conrad sotto il patrocinio del romantico tedesco. Al di là del valore evocativo della citazione, la presenza indiretta di Novalis dice molto sulle scelte del romanziere. Gli spazi molteplici dell’immaginazione, che per il poeta tedesco sono la forma della verità del mondo, ritornano come racconto in Conrad, nel suo singolare modo di procedere che scompagina schemi e inventa un discorso narrativo – si è visto – *regolato* come *rottura della norma*, come fusione degli opposti, un ossimoro lungo che dura per tutta la narrazione e la permea. Sta qui il senso della lezione di Novalis che – credo – suggerisce i piani per la parola di Marlow, perché, per dirla con Givone,

per Novalis sottrarre poeticamente la realtà a qualsiasi normatività o fondazione che la preceda o che non sia essa stessa a darsi significa li-

⁸ Ho preferito per queste ultime citazioni fulminanti la traduzione di Nicoletta Zanardi. Cfr. Conrad 1991, rispettivamente p. 141 e p. 162.

berarla *alla* verità (tanto che Novalis parla della coincidenza, in poesia, di «verità trasfigurante» e di «piacevole illusione», e insiste sull'ossimoro della «norma libera» e della «libera necessità») (Givone 1992, p. 6).

È la verità che appunto si regge sulla tessitura densa dell'«immaginazione», che impone la sua «funzione reinventiva e destabilizzatrice», degli «assetti consolidati del sapere» (ivi, p. 7): è il principio di un percorso lungo il quale

secondo Nietzsche il *freigewordene Intellekt*, l'intelletto divenuto libero, agisce sul logos ossia sulla trama della ragione tessendola e ritesendola all'infinito, sospendendo il patto sociale che vincola ad essa, mettendone i materiali a disposizione delle «temerarie attività artistiche» (*ibid.*).

Ma non è questo lo spazio della 'figura', il suo senso complesso e instabile, il luogo di un sapere 'letterario' denso e molteplice, che scandisce il respiro della modernità? Che trova nel cuore del romanticismo (Novalis docet) il suo punto di avvio, nella scrittura di Conrad, per suggestivi intenti analogici, una sua singolare verifica.

'Figura', sapere 'letterario', 'modernità'; riflette Givone:

Ma, in ogni caso, che cosa significa tracciare una parabola da Novalis a Nietzsche lungo il filo della «fabulazione» se non riproporre in tutta la sua radicalità la questione romantica? E riproporla avendo ben chiara l'alternativa cui essa dà luogo?

Infatti la dissoluzione nichilistica della verità nei giochi dell'interpretazione e dell'invenzione artistica non è pensabile se non a partire da quella paradossale forma di ontologia attraverso cui il romanticismo, estendendo il modello dell'esperienza artistica alla realtà tutta intera, ha saldato la verità alla libertà e all'inoggettivabile enigma dell'essere (ivi, p. 8).

E in questo spazio complesso l'esito doppio dell'«esperienza artistica» (nell'«orizzonte» disegnato, il «nichilismo» trova una «possibilità interna», ma anche le ragioni della «sua confutazione»: ivi, p. 9) predispone i percorsi della modernità, la verità molteplice della 'figura', il suo linguaggio letterario.

Accogliendo ancora un suggerimento di Givone, conviene qui volgersi alla riflessione di Schelling, alla sua apertura incondizionata alla «poesia», poiché è in essa, e nel ‘mito’ cui la poesia si lega, che tutte le forme del sapere trovano la loro unità d’origine, e tutte ad essa tendono a «ritornare», una volta «giunte alla loro pienezza». La «poesia» volge perciò a un ‘assoluto’ inteso come *identità originaria e indifferenziata di tutte le opposizioni* (finito e infinito, materia e spirito, reale e ideale).

L’arte (la poesia ne è il modello perfetto, compiuto) proprio in quanto attività conscia e inconscia, fusione di libertà e necessità, è l’unico, vero organo della filosofia e può appunto pervenire all’assoluto.

Ci si soffermi sulla celebre affermazione di Schelling nel *Programma* del 1796:

Sono ora convinto che il più elevato atto della ragione [...] è un atto estetico, e che la verità e il bene si uniscono soltanto nella bellezza – il filosofo deve avere tanta forza estetica quanto il poeta. La filosofia dello spirito è una filosofia estetica. Non si può in nulla esser ricchi di spirito, non si può sulla storia ragionare in modo vivo senza senso estetico [...] La poesia perciò [...] diventa alla fine ciò che era al principio – maestra dell’umanità; infatti non v’è più filosofia né storia, l’arte poetica solamente sopravviverà a tutte le altre scienze e arti⁹.

È un atto estetico, dunque, ciò che può garantire la conoscenza, la stessa realtà della ‘ragione’ che ad essa orienta. Ma appare un’‘altra’ ragione questa, in grado di risolvere il fatto ‘etico’, il momento conoscitivo, in atto ‘estetico’, appunto.

Solo così ritorna «l’uomo intero, com’egli è» (cfr. Semerari 1971, p. 112), e in lui si specchia l’identità di materia e forma, di finito e infinito. Essi – è stato osservato – «sono in un *Mitsein*, in un *coessere*, sono anzi *Mitsein*, *coessere*» (ivi, p. 115).

Risultano in questo modo sostenuti la fusione degli opposti, l’ossimoro come forma di ‘identità’ che il linguaggio letterario (la ‘poesia’ in primo luogo) rende vera. Il romanticismo di Schelling, la sua estetica, si costituiscono in questa chiave come avamposti

⁹ La citazione, tratta da *Il più antico programma sistematico dell’idealismo tedesco*, sta in Semerari 1971, p. 110.

della modernità. Sulle suggestioni della sua lezione torneremo tra breve.

Sigmund Freud, «Il caso dell'uomo dei lupi», «Il perturbante»

6. Nel passaggio dall'Otto al Novecento è inevitabile fare i conti con Freud, la sua lezione.

Quella del maestro viennese – ci ricorda Rella – è «lingua delle figure»: il «nuovo sapere» che per essa si fonda, «una nuova dimensione di ciò che è dicibile e indicibile, rappresentabile e ir-rappresentabile», «non si riflette soltanto sull'oggetto della conoscenza, ma anche sulle stesse procedure conoscitive».

Nella indagine freudiana la 'figura' abita sin dall'origine lo spazio dell'ombra, pratica i luoghi di un sapere non codificato: ne costruisce la forma misurandosi «con la narrazione, la poesia» «in modo *inquietante*», e tuttavia proficuo, se per esse si rende dicibile ciò che dal sapere ufficiale e «dalla filosofia era stato rimosso e per così dire messo allo scarto: il corpo, le passioni, l'orrore, la notte. In una parola, il mistero dell'essere umano e delle contraddizioni non negoziabili che lo costituiscono» (Rella 1999, p. 71).

In questo senso l'«analisi» che Freud mette a punto revoca in dubbio la miseria della «scienza psichiatrica», volgendosi al linguaggio letterario, assumendone il respiro. Ci si soffermi su questo passaggio della riflessione relativa alla *Gradiva* di Jensen (1907):

E chiediamoci che cosa la scienza psichiatrica affermi sulla formazione di un delirio, e quale posizione essa assuma circa la funzione della rimozione e dell'inconscio, circa i conflitti e circa le formazioni di compromesso. Domandiamoci insomma se la rappresentazione poetica della genesi del delirio possa reggere di fronte al giudizio della scienza ufficiale.

E qui dobbiamo dare una risposta che forse è inattesa: poiché in realtà avviene tutto l'opposto. *È la scienza che non regge di fronte all'opera del poeta.* Fra le premesse d'ordine ereditario-costituzionale e le produzioni finali del delirio, la scienza lascia sussistere un vuoto, *che troviamo invece riempito dal poeta* (Freud 1982, pp. 168-69).

A partire dalle impossibilità della scienza psichiatrica «ufficiale», Freud va mettendo a punto un paradigma che consenta la comprensione dei luoghi del profondo, delle ineliminabili aporie che segnano il soggetto, le sue contraddizioni, la sua indeterminabile 'malattia'. Figlia di un dio minore, l'analisi implica per il maestro viennese la scelta di un registro espressivo, la pratica di un linguaggio in grado di dar forma a una costellazione di eventi difficilmente riportabili a un ordine consueto ed esatto, a certezze mai più attingibili.

La costruzione dell'analisi si impone allora come «struttura narrativa», «come una sorpresa e, insieme, come una necessità dettata dall'oggetto», giacché «la letteratura» è in grado di fornire «l'unico modello di comprensione adeguato ai risultati che Freud si prefigge di raggiungere» (Lavagetto 1985, p. 212). Precisa Lavagetto:

A differenza delle storie psichiatriche i casi freudiani – e proprio per l'opzione decisa che presiede alla scrittura – riescono a mettere in luce l'intimo rapporto che intercorre tra «la storia delle sofferenze e i sintomi della malattia»: due serie di fatti che, «nelle biografie di altre psicosi», appaiono parallele, risultano così intrecciate e finiscono per illuminarsi reciprocamente. La forma narrativa non si limita a riprodurre in modo statico quello che è emerso all'osservazione, ma produce essa stessa (e proprio in quanto specifico genere letterario) le soluzioni cercate. In altri termini, e per servirsi di una scorciatoia: il racconto appare come uno strumento della ricerca scientifica fornito di un proprio e irrinunciabile potere di verità (*ibid.*).

Ed è racconto che dà forma all'inconscio e ai suoi turbamenti, li rende se non conoscibili, almeno rappresentabili, attraverso modi espressivi che mettono in mora il sapere ufficiale, la sua 'eticità' convenzionale, disponendosi a praticare strade 'intermedie', un percorso, per così dire, 'estetico', lo spazio della fusione degli opposti e dell'ossimoro, giacché «nell'inconscio – come Freud ci ricorda – non esistono 'no'; i contrari vi coincidono» (Freud 1975a, p. 555, nota 1).

È lo spazio delle 'figure', luoghi di un linguaggio che dà forma alla 'diversità', alle infinite maschere per le quali si appalesano il soggetto e il reale, in una inesauribile possibilità di narrazioni, 'interpretazioni' molteplici come introduzione di senso, sicché – co-

me più volte è stato notato – il racconto-analisi che Freud costruisce è ‘*interminabile*’.

Si prenda *Il caso dell'uomo dei lupi*. Si tratta di un «caso clinico» «redatto poco dopo la conclusione del trattamento nell'inverno 1914-15», pubblicato poi nel 1918.

L'avvertenza che l'accompagna – «il testo primitivo non ha subito alcuna modifica importante; le aggiunte sono riportate in parentesi graffa» (ivi, p. 487, nota 1) – lascia intuire i rapporti complessi che la narrazione determina, ma anche quelli altrettanto complessi che intorno ad essa si determinano. Per esempio, quanti ‘racconti’ Freud mette in campo nel ‘racconto finale’ che egli propone? E le «*modifiche*» di scarsa importanza e le «aggiunte» a quali momenti della ‘cura’ riportano? A dettagli sfuggiti, oppure omessi, allora, nel «testo primitivo»? Oppure recuperati *poi*, perché *scrivendone poi* sembrarono significativi? O forse quelle «*modifiche*» e le «aggiunte» rimandano a successive ‘interpretazioni’ della malattia ai fini della terapia? Vale a dire ai «temi che avrebbero dovuto esser resi espliciti per la prima volta [nel] lavoro» (*ibid.*), affrontati poi nel lasso di tempo successivo alla «conclusione del trattamento», interrotti, in qualche misura, dall'intervento editoriale? Ma quel «trattamento» poté mai terminare, se la terapia consiste anche nella sua scrittura?

E che scrittura è mai questa, racconto e/o metaracconto? Interminabile, come si intuisce, se essa è soggetta ad aggiunte, ripensamenti, ‘interpretazioni’, che si giustappongono o si sovrappongono, crescono a strati o a rizoma, secondo un fluire mai certo, per intermittenze che annullano il ‘normale’ fluire del tempo, per percorsi mai noti, per scansioni mai più esatte.

Scriva Freud tra le avvertenze iniziali:

un singolo caso non può ragguagliarci su tutto quel che desideriamo sapere, o meglio potrebbe farlo se fossimo in grado di comprendere questo tutto e se l'inesperienza della nostra stessa percezione non ci obbligasse a contentarci di poco.

Quanto a siffatte feconde difficoltà il caso che mi accingo a descrivere non lascia nulla a desiderare. I primi anni di trattamento non apportarono quasi alcun mutamento. Per un felice concorso di fattori diversi fu possibile procedere nel tentativo terapeutico a dispetto di tutte le circostanze esterne; ma posso facilmente immaginare che in con-

dizioni meno favorevoli la cura sarebbe stata abbandonata dopo un certo periodo. *Per quanto riguarda il medico* dirò soltanto che se vuole imparare qualche cosa o raggiungere qualche risultato *deve comportarsi, di fronte a un caso del genere, con la stessa «atemporalità» dell'inconscio*. Vi riuscirà ad un patto: se saprà rinunciare ad ogni miope ambizione terapeutica (ivi, pp. 489-90).

Chi è l'analista allora? Non è questa di Freud un'apertura di credito, tutta letteraria, per il 'narratore'? Certo non per un narratore convenzionale, se subito appresso, dando inizio al racconto del caso, egli scrive:

Non sono in grado di scrivere la storia del mio paziente né dal punto di vista puramente cronologico né da quello puramente tematico; non posso fornire né la sola storia del trattamento né la sola storia della malattia; mi vedo quindi costretto a fondere i due sistemi di esposizione. È noto che non s'è ancora trovato il modo di trasmettere al resoconto di un'analisi la forza persuasiva che emana dall'analisi stessa. Né servirebbe a questo scopo la redazione di verbali esaustivi di quel che accade durante le sedute; comunque tale procedimento non è compatibile con le regole tecniche del trattamento (ivi, p. 492).

Il 'diario' non «servirebbe a questo scopo»¹⁰: il «resoconto» è una strada 'intermedia', il 'racconto' che così si determina è la costruzione di un sapere 'altro', la *forma* dell'analisi, appunto.

¹⁰ Scrive Lavagetto: «L'analista che, al momento di stendere il suo resoconto, affidasse alla forma di diario la garanzia del suo essere attendibile, si condannerebbe [...] ad allineare, gli uni dopo gli altri, in successione indiscriminata, una serie di fatti 'inerti', di avvenimenti, di parole, di segni allo stato grezzo e refrattari a qualsiasi gerarchia di senso. Oppure, per salvaguardare insieme a quella forma anche il senso, sarebbe costretto alla più clamorosa delle finzioni falsificando l'itinerario del trattamento e rendendolo lineare, progressivo, non soggetto – come è nella realtà – a diversioni continue, a passi indietro, a giri viziosi. In un caso si comporterebbe in modo conforme alla psichiatria classica, rinunciando a stabilire, in nome di una presunta neutralità descrittiva, quei legami e quelle connessioni che, soli, possono portare a una spiegazione scientifica dei fatti e che presuppongono una preliminare e accorta rielaborazione; nell'altro caso (orientando il diario in direzione di quel quadro di insieme che può essere raggiunto solo alla fine) si comporterebbe invece come un romanziere che non ha nessun impegno obbligato nei confronti della realtà e che, conoscendo l'insieme della storia, ha deciso di delegarla per frammenti a un narratore con

In questa chiave la narrazione del *Caso dell'uomo dei lupi* si articola per blocchi di senso che oscilla intorno a 'figure', ne segue l'andamento pigro o il ritmo vertiginoso, il merigiare estivo della stasi o l'improvviso affollarsi di cose, l'assenza di vento sulla vela inerte o la sua impetuosa ripresa, il turbini tempestoso.

È indicativo che quella centrale, intorno a cui tutto il *Caso* ruota, sia la 'figura' del padre. Freud la costruisce come tale, quasi subito, nel rapido affresco di una *tranche de vie*, destinato a risolversi non già in scrittura esatta, per 'concetti' cari alla 'scienza', e a quella 'psichiatrica' in particolare, ma in inquietudine, in impressioni e 'interpretazioni', per piani che si incrociano e voci che dissonano, in racconto-analisi, costruzione della nevrosi e della sua terapia, appunto. Assecondando un'ambigua memoria, giacché, come Freud premette,

la mia relazione si riferisce [...] a una nevrosi infantile analizzata non già mentre era in atto, ma quindici anni dopo la sua conclusione. [È] l'analisi di una malattia infantile compiuta con la mediazione dei ricordi di un individuo adulto intellettualmente maturo (Freud 1975a, p. 488).

Scrive a proposito Brooks, soffermandosi su questo 'caso' freudiano:

occorre investigare su un delitto antico, celato dai fatti che lo hanno seguito e dalle turbe dell'adulto, che vi si sono sovrapposte, un delitto divenuto accessibile unicamente attraverso il ricordo; la posizione di Freud rispetto all'uomo dei lupi richiama quella del narratore proustiano rispetto al passato ormai sepolto, o ancor più quella dei narratori faulkneriani che devono dissotterrare le storie del passato degli al-

gli occhi bendati e teleguidato lungo una linea di eventi successivamente significativi» (Lavagetto 1985, pp. 233-34).

E in riferimento allo specifico *Caso dell'uomo dei lupi*: «Non è la sola volta che in questo, come in altri casi, Freud si trova a riflettere sulle difficoltà tecniche del resoconto e a sottolineare l'imperfezione dei risultati, che viene imputata tanto alle carenze del narratore quanto alla novità e alle caratteristiche peculiari della materia. *Non si è ancora trovato il modo*: c'è dunque un problema da risolvere ed è un problema che tocca il nucleo stesso della psicoanalisi. Freud, come confermano le sue ripetute dichiarazioni, ne era del tutto consapevole» (ivi, p. 248).

tri personaggi e attribuire loro un ordine e un senso, al fine di dare un significato alla storia in generale e al proprio modo di comprendere la vita (Brooks 1995, p. 283).

Qualcosa di affine, ma anche di diverso. Perché nel rapporto con la memoria è il nucleo della scrittura ‘*doppia*’ di Freud, narrazione e ‘interpretazione’, racconto e metaracconto. La memoria che il narratore rende come lacunosa e incerta in quanto racconto, ‘allontanandola’ nel passato, l’analista (ma è la maschera del narratore) riporta al presente. Scompono per poi ricostruire, vi ‘introduce senso’, in un rapporto assolutamente soggettivo con il «materiale» che la costituisce, non tollerando interventi ‘autorevoli’ ed esterni, altre voci al di fuori di quelle che il narratore-analista lascia sedimentare nel racconto stesso («Si sarebbe [...] quasi tentati di colmare facilmente le lacune mnemoniche del paziente mediante inchieste svolte presso i membri più anziani della famiglia: tuttavia, non sconsiglierei mai abbastanza questo modo di procedere. Ciò che ci dicono i congiunti quando li interroghiamo o li sollecitiamo è *esposto ad ogni sorta di obiezioni critiche*»¹¹).

Così, sotto il segno di una splendida ambiguità sta l’inizio della narrazione del *Caso*, coi suoi frammenti di storie, domande senza risposte, le intermittenze del «ricordo», in cui balenano «vero e falso al tempo stesso» (Freud 1975a, p. 513), fosforescenze... Poi la ‘figura’ paterna addensa i frantumi, e il racconto assume un primo senso, parziale, mai definitivo:

Il ricordo di questo periodo di «cattiveria» si è conservato nella memoria del paziente. A suo dire, egli avrebbe fatto la prima scenata il giorno di Natale perché non aveva ricevuto la doppia dose di regali che gli era dovuta dal momento che in quel giorno ricorreva anche il suo compleanno. Con la sua petulanza e le sue permalosità non risparmiava neppure la cara nanja, anzi le lamentele più insistenti erano forse riservate proprio a lei. Ma questo periodo di alterazione del carattere è indissolubilmente connesso nel ricordo del paziente con molti altri fenomeni strani e patologici ch’egli non sa collocare secondo un ordine cronologico. Tutti i fatti che sto per riferire (che certo non si sono ve-

¹¹ Freud 1975a, p. 493, nota 2. È singolare che questa notazione ‘critica’ sia consegnata da Freud allo spazio separato della nota, per una sorta di *lapsus* testuale.

rificati contemporaneamente e presentano una quantità di contraddizioni interne) egli li riunisce alla rinfusa in un unico periodo, che è solito chiamare «ancora al tempo della prima tenuta». Questa tenuta era stata lasciata, gli sembra, quand'egli aveva cinque anni. A un certo punto racconta di aver sofferto di una paura che veniva sfruttata dalla sorella per tormentarlo. In un certo libro illustrato c'era la figura di un lupo che stava eretto, nell'atto di allungare il passo. Alla vista di questa figura egli si metteva ad urlare come un ossesso poiché era preso dal terrore che il lupo venisse a lui per divorarlo. La sorella faceva sempre in modo che la figura gli capitasse davanti agli occhi e si diletta-va moltissimo del suo spavento. In quel periodo egli aveva paura anche di altri animali, grandi e piccoli. Una volta, mentre stava correndo per acchiappare una bella grande farfalla dalle ali a punta striate di giallo (probabilmente un «macaone»), lo aveva colto una paura terribile dell'insetto e gridando aveva abbandonato la caccia. [...] Anche i cavalli gli ispiravano un senso di inquietudine: se vedeva picchiare un cavallo si metteva a gridare, motivo per cui una volta si dovette condurlo fuori dal circo durante una rappresentazione. In altre occasioni, però, provava egli stesso gusto a picchiare i cavalli. Se questi atteggiamenti contraddittori verso gli animali fossero veramente sussistiti contemporaneamente, o se piuttosto non si fossero alternati (e allora in quale ordine e quando), i ricordi del paziente non permettevano di precisare. Né egli era in grado di dire se al periodo della cattiveria *fosse poi subentrata* una fase della malattia, ovvero se la cattiveria avesse perdurato durante la malattia stessa. [...]

Gli anni più maturi furono contraddistinti per il paziente da un rapporto assai insoddisfacente con il padre che a quel tempo, dopo ripetuti attacchi di depressione, non era più in grado di nascondere gli aspetti patologici del suo carattere. Nei primi anni dell'infanzia questo rapporto era stato tenerissimo, e il figlio ne serbava il ricordo. Il padre gli voleva un gran bene e giocava volentieri con lui. Fin da piccolissimo egli era orgoglioso del suo papà e continuava a ripetere che da grande voleva diventare un signore come lui. La nanja gli aveva detto che la sorella era della mamma, ma che lui era del papà, e questo lo aveva reso felice. *Verso la fine dell'infanzia padre e figlio cominciarono ad estraniarsi. Il padre nutriva una predilezione palese per la bambina e il maschiutto ne era profondamente mortificato. Più tardi la paura del padre divenne la nota dominante* (ivi, pp. 495-96).

Non andremo oltre nel prosieguo del *Caso*, che certo è affine ad un'affascinante *detective story* – come ha notato Brooks (1995,

p. 281 e *passim*) –, ma è anche qualcosa di diverso. L'esattezza interna nella trama della *detective story* destinata a tranquillizzare i lettori (dice Eco [1983, p. 260] che nel poliziesco un «Dio onnipotente» – il binomio *detective*-narratore – «verifica eternamente le ipotesi») si scompagina qui nel gioco delle 'figure' che affollano il racconto¹²: intorno a questi nodi, come sassi sulla battigia, si addensano detriti del senso, e lungo quei nodi si muove il racconto che decifra i «frammenti» «ai fini della ricostruzione» (Freud 1975a, p. 512) dei fatti, scorrendo in un verso o nell'altro, celando cose, lasciando che affiorino per poi tornare a celare, come la risacca tra quei sassi nel mare.

Scriva Brooks, riflettendo sulla «trama» del *Caso*:

Quel che va messo in risalto è che dopo aver scoperto il suo punto d'origine, quello che dava un senso al sogno, alla nevrosi e alla descrizione che ne aveva fatto, Freud si sente obbligato a ricostruire la storia, offrendo un altro genere di origine molto meno evidente (ed «eventuale»), a raccontare una differente versione del *plot*, e infine a lasciarle giustapposte, anzi sovrapposte l'una all'altra, sotto forma di palinsesto, di testo stratificato che offre versioni diverse della stessa vicenda (Brooks 1995, p. 289).

Ma un racconto così, segnato dal gioco delle 'figure' (o dalla stratificazione della 'trama'), ha un valore di più ampia portata. Così come coglie ancora Brooks, molto lucidamente:

Il caso dell'uomo dei lupi, di per sé racchiuso all'interno delle grandi svolte della storia moderna, suggerisce un possibile paradigma dello status attuale delle tecniche necessarie a «spiegare» gli eventi: tecniche che da un lato devono vedere in loro stesse una struttura narrativa, legata a una serie di storie e alle relative mediazioni, e dall'altro debbono riconoscere che i dogmi tradizionali, la stessa autorevolezza della narrazione sono ormai invalidati, e che le basi dei criteri esplicativi sono ormai divenute oggetto di critica radicale (ivi, p. 279).

¹² Oltre a quella del 'padre', si possono citare, per esempio, quelle del 'ricordo', del 'sesso', del 'sogno', della 'infanzia', oltre a quelle della 'malattia' e della 'cura', ecc. Cfr., su tutto questo, Rella 1981.

7. Una teoria del racconto in Freud? Indirettamente, come si è potuto osservare. Si va più vicini al vero se si intende la sua come una ricerca latamente ‘estetica’ (letteralmente, del ‘sentire’), che trova nella realtà linguistica e letteraria una sponda naturale, l’esemplificazione opportuna.

In un celebre saggio, *Il perturbante*, pubblicato nel 1919, un anno dopo il *Caso dell’uomo dei lupi*, Freud inizia le sue riflessioni in questo modo:

È raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l’estetica alla teoria del bello, per descriverla, invece, come la teoria delle qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell’animo [...] che costituiscono perlopiù la materia d’indagine propria dell’estetica. A volte succede tuttavia ch’egli debba interessarsi di una sfera determinata dell’estetica, e si tratta allora quasi sempre di qualcosa di periferico, negletto dagli studi estetici specializzati (Freud 1981, p. 269).

È un’‘altra’ estetica che interessa Freud, come precisa subito appresso:

Un caso del genere è rappresentato dal «perturbante» (*Unheimliche*). Non c’è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso. È lecito tuttavia aspettarsi che esista un nucleo particolare, che giustifichi l’impiego di una particolare terminologia concettuale. Ciò che vorremmo sapere è: che cos’è questo nucleo comune che consente appunto di *distinguere, nell’ambito dell’angoscioso, un che di «perturbante»?*

A questo proposito, nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti esposizioni offerte dall’estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell’attraente – ossia dei moti dell’animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – anziché dei sentimenti contrari, repellenti e penosi (ibid.).

Ciò che Freud propone è uno sguardo nel buio, una riflessione che supera luoghi ‘scolastici’, secondo modi conoscitivi non convenzionali. Le sue verifiche stanno nel rapporto tra il lato

oscuro dell'esperienza e il potere di significazione del linguaggio, per una forma di sapere 'altro', un percorso 'intermedio' tra realtà non omogenee. Una ipotesi, in definitiva, anti-istituzionale.

È singolare che Freud stabilisca per la sua ricerca due «strade» che «portano allo stesso risultato» (ivi, p. 270), sostanzialmente diverse, se non antitetiche, qui giustapposte.

La prima, una soluzione di tipo induttivo, centrata sul fattore strettamente linguistico, si risolve nell'«esplorare il significato che l'evoluzione della lingua ha calato nel termine 'perturbante'». La seconda, di tipo deduttivo, esplora il lato oscuro del reale, e mira a «collazionare ciò che, riferito a persone e a cose, a impressioni sensoriali, a esperienze e situazioni, evoca in noi il senso del perturbante» per rilevarne «il carattere nascosto [...] da un qualcosa di comune a tutti i casi» (*ibid.*).

Le contraddizioni del reale dovranno risolversi nel «significato» linguistico, o meglio, la lingua dovrà registrare le contraddizioni del reale. Non più un linguaggio per 'concetti' in cui nomi e cose hanno un rapporto determinato e irrevocabile, ma un linguaggio che dice le sensazioni, il gioco delle apparenze, le sue aporie, le necessarie incoerenze.

È spazio estetico: dell'«altra» estetica che Freud va misurando, ma anche dell'estetica che Schelling risolse nel *Mitsein*, nell'ossimoro conoscitivo dell'esperienza artistica, della scrittura letteraria e della «poesia». Non è certo per caso che Freud faccia riferimento proprio a Schelling nel prosieguo della sua analisi.

Praticando la prima «strada», cercando risposte nel vocabolario, Freud indaga sui termini *Heimlich* e il suo contrario *Unheimlich*, per riconoscere infine, attraverso un processo di analogie, tutte interne al percorso che il sapere molteplice per 'figure' propone, come fondamentale per la sua estetica obliqua (il suo «*Unheimlich*») una definizione del filosofo tedesco. Così egli nota:

la cosa più interessante per noi è che la parolina *heimlich*, tra le molteplici sfumature di significato, ne mostra una in cui coincide col suo contrario, *unheimlich*. Ciò che è *heimlich* diventa allora *unheimlich*; confronta l'esempio di Gutzkow: «Noi lo chiamiamo *unheimlich*; Lei lo chiama *heimlich*». In genere, siamo messi in guardia contro il fatto che questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cer-

chie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato. Nell'uso corrente, *unheimlich* è il contrario del primo significato, ma non del secondo. [...] La nostra attenzione per contro è attirata da una osservazione di Schelling, che contiene un'affermazione completamente nuova sul contenuto del concetto dello *Unheimlich*, una novità che va certamente oltre la nostra aspettativa. *Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato. [...]

Heimlich è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*. Paragoniamo questo risultato, non ancora completamente chiarito, con la definizione dello *Unheimlich* che dà Schelling. L'analisi singola dei casi in cui appare il «perturbante» ci renderà comprensibili questi accenni (ivi, pp. 275, 277).

Non è casuale che Freud riempia lo spazio necessario perché il «risultato» sia «chiarito» con un vero e proprio 'racconto analitico', un percorso scandito da esempi di *Unheimlich* che si condensa in 'figure' (è singolare si imponga quella paterna, ancora una volta), che infine conduce a Schelling. Neanche casuale è che la letteratura offra il modello del percorso e le necessarie verifiche: Hoffmann, in modo specifico col *Mago sabbiolino*, fornisce le prove cercate.

Nota la storia, la tragica follia e il suicidio di Nathaniel, ossessionato dall'idea di perdere i propri occhi per opera di Coppelius, il negromante malefico che acceca e mutila. Freud sostiene che «il senso del perturbante [...] legato direttamente alla figura del mago sabbiolino, ossia all'idea di vedersi sottratti gli occhi», se rinvia direttamente a una «tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di danneggiare o perdere gli occhi», non è «qualcosa di indipendente dal complesso di evirazione» (ivi, pp. 281-83).

Così – aggiunge Freud – molti «tratti del racconto appaiono arbitrari e privi di un proprio significato se si respinge la relazione tra il timore per i propri occhi e l'evirazione, mentre diventano estremamente significativi *se al mago sabbiolino si sostituisce il padre temuto*, da cui ci si aspetta l'evirazione» (ivi, pp. 283-84).

La 'figura' del padre (la paura cui essa dà forma), che rende

più chiaro il racconto di Hoffmann¹³ e contribuisce a fare del narratore tedesco un «maestro ineguagliato del perturbante nella sfera poetica» (ivi, p. 285), consente poi a Freud di arricchire il suo racconto analitico, la sua ricerca latamente estetica. Nel percorso fino a Schelling, l'*Unheimlich* del mondo di Hoffmann, e, tra gli esempi possibili, quanto di «perturbante» «può essere fatto derivare dalla vita psichica dell'infanzia» (ivi, p. 290), portano il maestro viennese a una prima affermazione:

Intendo dire che nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una *coazione a ripetere* che procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è sufficientemente forte da imporsi al di sopra del principio di piacere, fornisce a determinati lati della vita psichica il carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente in ciò cui aspira il bambino in tenera età e domina parte del decorso della psicoanalisi del nevrotico. Tutte queste spiegazioni ci predispongono a una scoperta: si percepirà come elemento perturbante ciò che può ricordare questa coazione interna a ripetere (ivi, pp. 290-91).

Sta qui il lato oscuro del 'sentire': si tratti di letteratura (esemplare la vicenda di Hoffmann, appunto) o di inquietudini riferibili alla complessità del soggetto-uomo («L'analisi dei casi in cui compare l'elemento perturbante [riconduce] all'antica concezione del mondo propria dell'*animismo* [...] Sembra [...] che tutto ciò che oggi ci appare 'perturbante' risponda a questa condizione: di toccare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a manifestarsi»: ivi, p. 293).

Ne emergono, sostiene Freud,

due osservazioni alle quali vorrei affidare il contenuto essenziale di questa piccola ricerca. Anzitutto, se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con una commozione, di qualunque tipo, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'esserci tutto un gruppo in cui è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di

¹³ Per Freud, nel testo del narratore tedesco si specchia poi qualcosa di personale, giacché «la relazione col padre fu sempre una delle componenti più vulnerabili nella vita dello scrittore» (Freud 1981, p. 284, nota 1).

rimosso che *ritorna*. Una cosa angosciosa di questo tipo costituirebbe appunto il perturbante, e dev'essere oltretutto indifferente se essa stessa sia stata portatrice d'angoscia fin dall'origine o non invece portatrice di un *altro* affetto. Secondariamente, se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario (*Unheimliche*): infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato (ivi, pp. 293-94).

Al di là del valore teorico delle affermazioni (ma non è casuale che la 'lingua' e la parola 'letteraria' suffraghino il sapere analitico), qui si deve rilevare come la ricerca freudiana riporti obliquamente – caricandola di un senso inquietante – alla riflessione estetica di Schelling. Alla fusione degli opposti, al mondo dell'ossimoro che in quanto tale introduce senso, consente conoscenza: in questo contesto, la letterarietà diffusa, il tratto *unheimlich* della 'figura' paterna, la paura legata ad una rimozione che riaffiora, possono aiutarci a comprendere molti percorsi della modernità novecentesca.

Il padre di Kafka

8. Kafka naturalmente. La sua vicenda intellettuale offre molti punti di assenso a queste ultime riflessioni: condotta sotto il segno di un «enigma che [...] si addensa» (Benjamin 1976b, p. 262), di una inquietudine e un disagio diffusi, trova nella 'figura' paterna le ragioni del suo costituirsi, del farsi scrittura poi, e insieme la chiave della sua difficile leggibilità.

Ma la paura del padre, principalmente questo, che scandisce in modo martellante l'esperienza del narratore Kafka, a che cosa di rimosso, che ora riaffiora, rinvia?

Possiamo supporre che l'*Unheimlich* di Kafka sia di natura *storica*, discenda cioè dal nodo complesso dell'assimilazione ebraica all'interno del sistema occidentale. Un processo che ha disperso

l'identità di una cultura e di un'antica fede, che raddoppia per l'intellettuale ebreo il senso della crisi avvertita dalle nuove generazioni nel passaggio dal XIX secolo a quello successivo. Una violazione consumata dai 'padri', subita dai 'figli'. Kafka patisce la condizione, come scrive Baioni (1984, pp. 42-43), dell'«ebreo occidentale, individualista, sradicato, senza più memoria di un passato censurato e rimosso dalla cultura dell'assimilazione» e tuttavia impegnato a «ripercorrere a ritroso il cammino verso le radici della propria cultura», in un contesto in cui «la struttura del tempo organico della tradizione veniva ovunque appiattita nell'insignificanza di un presente assolutamente vuoto».

In questa situazione, aggiunge Baioni, «l'ebreo assimilato, che in appena qualche decennio aveva compiuto il cammino dal medioevo del ghetto alla società industriale moderna, diventava il principale protagonista della crisi della coscienza europea» (ivi, p. 43).

Qui sta Kafka, e qui stanno la sua vicenda di artista teso ad affrontare «il grande tema della dissociazione dell'io e della dissoluzione del tempo della tradizione», l'incontro con l'ebraismo orientale che egli non può vivere che «nei termini modernissimi della crisi del principio di identità», giacché «riconquistarsi giorno per giorno il passato di una storia non più ricostruibile e non più decifrabile» costringe lo scrittore a «trasformare il suo dolore di ebreo senza storia nell'angoscia dell'uomo moderno senza storia e senza tradizioni». In questo modo «l'ebraismo viene [...] vissuto da Kafka con una radicalità senza pari proprio perché egli ne fa il medium metaforico di una espressività letteraria assoluta» (*ibid.*).

Dunque il passato di una grande storia resa indecifrabile dall'assimilazione sembra costituirsi come inquietudine, *Unheimlich* infine.

Possiamo immaginare che il «perturbante» sia qui, che l'elemento «familiare» «che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato», l'enigma di una tradizione e di una identità rese impraticabili, *assuma la forma* del rapporto col padre¹⁴. Un passaggio intricato, l'indice di una 'malattia' che va oltre il conflitto ge-

¹⁴ Cfr. su questo aspetto Baioni 1980, p. 68.

nerazionale per costituirsi come il segno di una colpa ‘assoluta’, non emendabile, e coincidere per Kafka con la sua natura di «ebreo contaminato dal vizio della letteratura» (ivi, p. 44).

In questa chiave si può intendere la *Lettera al padre* scritta da Kafka nel 1919, una data significativa, come Baioni ricorda, nella elaborazione della «utopia espressionista della ‘società senza padri’»¹⁵, cui Kafka, in modo obliquo, partecipa.

Più che una testimonianza autobiografica, la *Lettera*, mai consegnata al destinatario, può essere intesa appunto come «uno dei testi cardinali della generazione espressionista» che su quella «utopia» (Baioni 1980, p. 63) si fonda e insieme un documento di poetica, lo spazio di riflessione sulla condizione di ebreo scrittore nel contesto della assimilazione, sul senso della scrittura letteraria infine.

Divisa idealmente in due parti, la prima ripercorre il tempo delle esperienze infantili, la seconda discute i fallimenti del presente, le colpe, l’immagine ‘pubblica’ costruita dall’intellettuale praghese.

Ricco di temi che rimandano alla instabilità e ai fallimenti del soggetto, il testo pone al centro della propria analisi il nodo dell’ebraismo nel complesso mondo e contraddittorio che la figura paterna catalizza. E la paura del padre che esso introduce subito, tocca di colpo il livello della scrittura, della identità di artista.

Mio caro papà, – inizia la *Lettera* – non è molto che mi hai chiesto perché asserisco di aver paura di Te. Come al solito non ho saputo rispondere, un po’ per la paura che Tu m’incuti, un po’ perché, per motivare questa paura, occorrono troppi particolari che *non saprei cucire in un discorso*. E se ora mi provo a *risponderTi per iscritto*, anche questa risposta sarà *incompletissima*, poiché pur scrivendo mi sento impedito dalla paura e dalle sue conseguenze, e perché la vastità dell’argomento *supera di molto la mia memoria e la mia intelligenza* (Kafka 1976a, p. 639).

Esordio denso: nell’incertezza del *discorso*, del suo senso, nella *difficoltà della memoria*, nell’impossibilità di *comprendere* (let-

¹⁵ Ivi, pp. 63 e 62-64 *passim*. Su questo problema cfr. utilmente Freschi 1993, pp. 21 sgg.; Meghnagi 1997, pp. 31 sgg.

teralmente ‘tenere insieme’), nella scelta dell’ordine *parziale e costantemente ‘aperto’ della scrittura*, intravedi i tratti dell’intellettuale di formazione umanistica che patisce la ‘modernità’. Un soggetto ‘debole’ che fa della debolezza il nodo irrisolto della propria ricerca, la condizione di ebreo colpevole del suo sradicamento.

Ma è casuale che il disagio discenda dal padre? Che sia questi l’emblema di un torto epocale inscritto tanto profondamente in quella condizione, da esser avvertito dal figlio come ineluttabilità? Così quel torto, ciò che fu l’effetto di un processo storico, si appalesa quasi come il momento inevitabile di una perversa storia naturale, poi una sorta di colpa che il figlio sente ricadere su di sé, e deve biblicamente scontare. E che Kafka traduce in forma, costituisce nella ‘figura’ assoluta del padre, costruzione-giustificazione della ‘terra di mezzo’ da cui non è possibile evadere.

Lo avverti nel percorso lungo il quale Kafka si muove, nella disperata, inutile denuncia della *Lettera* che singolarmente ha il sapore della parodia (e insieme della poetica parodica) del *Bildungsroman*, illustrazione (e teorizzazione) di una formazione capovolta, assolutamente antitetica a quella che fu del padre. Così Kafka:

Non dico [...] di essere diventato quel che sono soltanto per il Tuo concorso. Questo sarebbe molto esagerato (e io inclino fin troppo a tale esagerazione). È assai probabile che, anche se fossi cresciuto libero dal Tuo influsso, non sarei diventato un uomo come volevi Tu. Sarei stato pur sempre una creatura debole, paurosa, dubbiosa, inquieta [...] Sarei stato felice di averTi per amico, per principale, zio, nonno e perfino (sebbene con qualche esitazione) per suocero. Soltanto che *come padre Tu eri troppo forte per me* (ivi, p. 641).

Un *eccesso* che si fa forma, memoria della «educazione» ricevuta, impartita da un despota («acquistasTi ai miei occhi un alone misterioso, come tutti i tiranni, il cui diritto si fonda sulla loro persona, non sul pensiero»: ivi, p. 645), delle violenze perpetrate:

Solo di un incidente dei primi anni ho un ricordo diretto. Forse anche Tu lo rammenti. Una volta, di notte, io piagnucolavo chiedendo acqua, certo non per sete ma probabilmente mezzo per infastidire mezzo per divertirmi. Dopo alcune minacce senza esito, Tu mi toglie-

sti dal letto, mi portasti sul ballatoio e per un poco mi lasciasti lì in camicia davanti alla porta chiusa (ivi, p. 643).

E tuttavia i torti patiti, l'ingiuria dell'educazione paterna sono per Kafka essenziali alla sua formazione di scrittore. In questo senso egli ha bisogno di *questo* rapporto col padre, di questa 'malattia' da cui *non vuole guarire*: la sua identità di ebreo artista non può che consistere in questa 'malattia', che per lui coincide con la ricerca della 'legge' e di una tradizione smarrite.

Per Kafka – nota Baioni (1980, p. 64) – «combattere il padre non può significare combattere la tradizione, bensì implicitamente restaurarla o per lo meno evocarla inconsciamente alla memoria», giacché il «conflitto paterno» rappresenta (e si costituisce come) «lo stadio finale della secolarizzazione della società e della famiglia ebraica».

Non per caso nella confessione-requisitoria della *Lettera*, la fase della maturità dello scrittore, che resta la più significativa, ruota drammaticamente intorno al tema della famiglia. Kafka lo affronta direttamente nei modi suggeriti dalla lezione chassidica, fondata – come è noto – sulla saldezza del nucleo familiare, l'elemento centrale della identità ebraica. Ma è lezione inattuale, irrimediabilmente compromessa, fortemente auspicata, ma per lui assolutamente impraticabile. Così la famiglia si fa nucleo di una consistenza negata, luogo di perdita, dissipazione, impossibilità di formazione, ed è così che assume corpo la 'figura' del padre, spazio di una contraddizione che *non si deve* comporre. Si legga questo rapido passaggio:

Perdetti così non soltanto il senso della famiglia, come Tu affermi; al contrario, un senso della famiglia lo avevo ancora, però essenzialmente negativo per l'intimo distacco da Te (che evidentemente non potrà mai colmarsi) (Kafka 1976a, p. 666).

Riflessione singolare: a che cosa allude quell'enigmatico «che evidentemente non potrà mai colmarsi», se non all'inevitabilità del complesso rapporto figlio/padre?

Kafka *ha bisogno* del conflitto col 'padre'. È la forma della 'malattia' che consente l'approccio al reale nei modi della inattualità, della *pratica letteraria*, infine.

Anche per questo Kafka non intende 'salvarsi dal padre' (ivi, p. 667), né dal suo 'ebraismo', che rappresenta il punto focale della contraddizione, il nodo irrisolto del suo disagio:

Anche il giudaismo non mi giovò per salvarmi da Te. Qui uno scampo sarebbe stato possibile, e ancor più si poteva pensare che noi due nel giudaismo ci saremmo ritrovati, o che per noi sarebbe stato un comune punto di partenza. Ma che cos'era il giudaismo insegnato da Te! (ivi, pp. 667-68).

Tutto ciò poté provocare in Kafka «l'impressione quasi inconscia che si trattasse di cosa indecente», o qualcosa che assomigliava a «una commedia» che suscitava «risate convulse» (ivi, p. 669).

Le pratiche puramente formali svilirono «la fede» che pure in origine, nel 'villaggio' di provenienza, il padre possedeva, e fu perduta in 'città':

Dalla Tua piccola comunità di campagna, simile a un ghetto, Tu avevi ancora portato con Te un certo spirito d'ebraismo; non era molto, e ancora ne andò perduto in città e durante il servizio militare [...] la fede che guidava la Tua vita era tutta qui: Tu credevi nella verità indiscussa delle opinioni di una certa classe sociale ebraica, e quindi, essendo convinto che tali opinioni Ti fossero connaturate, credevi in Te stesso. Anche qui c'era un giudaismo in sé sufficiente; per darne il senso ai figli certo era troppo poco, cosicché quando cercavi di trasmetterlo, si perdeva tutto, a goccia a goccia (ivi, pp. 669-70).

«Il mistico è tramontato; non resiste nella città», dice Musil; ma è tema più volte affrontato da Benjamin, anche in relazione all'opera di Kafka¹⁶. In città si ossifica la pratica religiosa, si an-

¹⁶ Nota Benjamin: «L'opera di Kafka è un'ellissi, i cui punti focali molto distanti l'uno dall'altro sono determinati da una parte dall'esperienza mistica (che è soprattutto esperienza della tradizione) e dall'altra dall'esperienza del moderno uomo metropolitano [...] La cosa propriamente e precisamente *folle* in Kafka è che a questo mondo empirico recentissimo gli ha aperto l'accesso proprio la tradizione mistica. Naturalmente ciò è stato possibile solo al costo di conseguenze terribili [...] all'interno di questa tradizione» (cfr. lettera a Gerhard Scholem del 12 giugno 1938, in Benjamin 1978, pp. 345, 346). Cfr. utilmente Rella 1981, pp. 23 sgg.

nulla perciò l'identità complessiva, come avvenne per gli ebrei assimilati – «Questi fatti non sono isolati, la stessa cosa è accaduta a buona parte della generazione ebrea di transizione, che da paesi relativamente religiosi s'era trasferita in città» (Kafka 1976a, p. 670) –, e qui, proprio per questo, si definisce lo spazio dello scrittore Kafka.

Il rapporto col padre si costituisce appunto come 'figura': espressione di un'etica non più condivisibile, quel nodo si fa luogo estetico. Nell'eros di una grande 'tradizione' da Kafka evocata a fronte della sua impraticabilità nel presente, la differenza resta esperibile solo nella forma della malinconia, nella dimensione 'assoluta' della scrittura.

In questo senso s'intende meglio lo spessore 'letterario' della *Lettera*, nel suo insistere ossessivo sulla formazione impossibile del soggetto, sulla sua debolezza e sul suo 'sfiguramento': è la premessa per Kafka per discutere della propria attività *artistica*:

Più esattamente colpisti con la Tua avversione *la mia attività letteraria* e tutto ciò che, a Te ignoto, vi si ricollegava. Qui io avevo fatto veramente un tratto di cammino indipendente da Te, anche se *facevo un po' pensare al verme* che, schiacciato da un piede nella parte posteriore, si libera con la parte anteriore e si trascina da un lato (ivi, p. 672).

È casuale in questo rapido passaggio l'immagine del *verme*, il modo dello 'sfiguramento' al centro della *Metamorfosi*, per esempio?

Così la 'figura' paterna si propone come metascrittura, teoria della scelta letteraria. Si faccia attenzione a questo passaggio:

Nei miei scritti parlavo di Te, sfogavo sulla carta quello che non potevo sfogare sul tuo petto. Era un congedo intenzionalmente prolungato che prendevo da Te; solo che, da Te costretto, questo distacco volgeva però nella direzione da me voluta. Ma quanto poco era tutto questo! Mette conto di parlarne solo perché è accaduto nella mia vita (*ibid.*).

Dichiarazione estremamente importante: tutto questo non va lungo il solco di quanto sostenuto sinora? L'*'intenzionalmente prolungato'*, il *'nella direzione da me voluta'*, così come l'iniziale *'nei miei scritti parlavo di Te'*, alludono ad un rapporto fattosi cuo-

re della scrittura, scelta della protrazione, costruzione di uno spazio 'intermedio', di una 'terra di mezzo' in cui l'instabilità si fa costitutiva delle aporie del soggetto, si instaura paradossalmente come sua norma.

Così il 'matrimonio', per esempio: tradizionalmente esso rappresenta un momento di consistenza del soggetto, una verifica di identità, e per questo viene inteso da Kafka con autentico terrore. È una forma di sanità che deve essere esclusa o rifiutata:

Nessuna preveggenza dimostrai invece riguardo al significato e alla possibilità di un matrimonio; quello che è stato finora il più orrendo timore della mia vita m'è piombato addosso quasi improvviso. Il bambino s'era sviluppato troppo lentamente, queste cose erano molto lontane da lui; ogni tanto era obbligato a pensarci, necessariamente; ma non poteva capire che gli si preparasse una lunga, decisiva e addirittura amarissima prova. In realtà anzi i tentativi di matrimonio furono il più grande e promettente tentativo di salvezza; ma altrettanto grande fu il fallimento (ivi, pp. 676-77).

Anche da queste dichiarazioni si comprende perché – come ho già ricordato – la *Lettera* si configuri come una sorta di parodia (e insieme poetica parodica) del *Bildungsroman*, illustrazione (e teorizzazione) di una formazione capovolta, impossibile, infine.

È Kafka stesso a fornire elementi di appoggio a questa lettura, quando sostiene che quei «tentativi» falliti racchiudono in sé ed evidenziano «debolezza, mancanza di fiducia [...], sentimento di colpa» (ivi, p. 677).

La difficoltà del passo viene resa con la raffigurazione di 'gradini' da superare, di fatto insormontabili per Kafka. 'Figura' anche questa (Musil ne fa questo uso), consente, non casualmente, un'ulteriore riflessione relativa alle responsabilità del soggetto nell'ambito del matrimonio. Conviene citare:

Come quando uno deve salire cinque gradini bassi, e un altro uno scalino solo, ma per lui così alto come quei cinque messi assieme: il primo farà senza fatica non solo quei cinque, ma cento e mille altri, avrà condotto una vita grande e faticosa, ma nessuno dei gradini superati avrà per lui l'importanza che per il secondo ha quell'unico gradino, *troppo alto per le sue forze*, che non riesce a salire e *tanto meno a mettersi dietro le spalle*.

Sposarsi, metter su famiglia, accogliere tutti i figli che vengono, provvedere a loro in questo mondo insicuro, guidarli anche un poco è, secondo la mia convinzione, la meta più alta che un uomo possa proporsi (ivi, pp. 677-78).

Il tema del matrimonio, così impostato, consente a questo punto della *Lettera* di spostare la riflessione sul ruolo ‘pubblico’ di Kafka.

Il matrimonio è una sorta di cartina di tornasole della inettitudine, della impotenza del soggetto: ma quella di Kafka è vicenda *etica* programmaticamente risolta in vicenda *estetica*. Per questo la sua ‘inettitudine’ privata deve mutarsi in quella sociale dello scrittore che egli incarna. È quanto viene sottolineato da ciò che segue:

Ma molto più importante è la paura di danneggiare me stesso. Intendi: ho già accennato che *con lo scrivere e tutto ciò che vi si ricollega* ho fatto alcuni mediocri tentativi di indipendenza e di evasione, ottenendo scarsissimi risultati; né mi faranno guadagnare altro terreno, tutto lo prova. Ciò nonostante è mio dovere, o piuttosto è la mia vita stessa *vegliare su di essi, impedire per quanto sta in me che un pericolo, anzi la sola possibilità di un pericolo, li possa sfiorare. Il matrimonio è la possibilità di un tale pericolo*, pur essendo anche la possibilità di un immenso progresso, ma a me basta che sia la possibilità di un pericolo (ivi, pp. 685-86).

Mi pare che quest’ultima considerazione chiarisca sufficientemente il senso della ‘figura’ paterna nell’esperienza intellettuale di Kafka, il suo valore ‘estetico’, appunto.

E tutto ‘letterario’ è il senso della parte finale della *Lettera*: qui Kafka modifica il punto di vista, fingendo di assumere quello del padre.

Le affermazioni a lui attribuite, introdotte da un «potresti rispondere», se riassumono l’intera riflessione, servono in realtà a schiacciare il figlio sotto un peso mai più rimovibile, sanciscono la sua condizione di minorità.

È una sorta di situazione ‘dialettica’ bloccata, destinata a chiudersi irreversibilmente su se stessa, a non offrire salvezza:

È vero che noi lottiamo l’uno contro l’altro – scrive Kafka *sub specie patris* –, ma ci sono due modi di lottare. C’è il combattimento ca-

valleresco, in cui si misurano le forze di due avversari autonomi, ciascuno rimane per sé, perde per sé, vince per sé. E c'è la lotta dell'insetto che non soltanto punge, ma, per conservare la vita, *succhia anche il sangue*. Costui è il vero soldato di professione, e questi sei tu. Sei inadatto alla vita: e per darti una sistemazione favorevole, senza croci e senza rimorsi, dimostri che io ti ho tolto ogni capacità di vita e me la son messa in tasca. Che cosa ti importa ormai di essere inetto alla vita? tanto la responsabilità è la mia; tu intanto te ne stai sdraiato e tranquillo e ti fai trascinare da me, fisicamente e spiritualmente. [...] In fondo però in tutto questo e in tutto il resto non hai fatto altro che dimostrarmi che tutti i miei rimproveri erano giusti, e che vi mancava anzi il rimprovero più esatto di tutti, e cioè quello che si riferiva alla tua insincerità, alla tua piaggeria, al tuo parassitismo. Se non sbaglio tu cerchi di sfruttarmi anche con questa lettera (ivi, pp. 688-89).

Secca e senza equivoci la risposta:

Rispondo che questa obiezione (la quale in parte può anche essere rivolta contro di Te) *non proviene da Te ma per l'appunto da me*. Neppure la tua diffidenza verso gli altri è tanta quanta quella che provo verso me stesso, e ad essa Tu m'hai condotto (ivi, p. 689).

È l'effetto, quest'ultimo elemento, della 'dialettica' impossibile, una sorta di paralogismo conoscitivo, tautologia, infine. Dalle premesse non si va oltre di esse, ma si ritorna alle stesse attraverso un circolo vizioso. Non c'è sviluppo in questo caso: è la dimostrazione di una formazione mancata, addirittura impossibile. Che Kafka ha reso esemplare attraverso l'esasperata parodia del *Bildungsroman*, la costruzione della 'figura' paterna.

Ma solo nella parodia esasperata (e nella sua teorizzazione), nella 'figura', pare di intendere dalle ultime riflessioni, il vero, inattuabile, sembra più raffigurabile:

Nella realtà, naturalmente, le cose non possono combinarsi come le prove nella mia lettera, la vita è qualcosa di più che un gioco di pazienza; ma con la rettifica che risulta da quell'obiezione, e che io non voglio né posso applicare ai particolari, si raggiunge a parer mio *qualcosa di così vicino alla verità*, da poterci forse tranquillare un poco e rendere più facile la vita e la morte (*ibid.*).

9. Kafka – scrive Baioni (1984, p. 147) – «è perfettamente consapevole di vivere la sua condizione di scrittore in modo completa-

mente secolarizzato», e questi, vittima di «un secolo sciagurato», «lungi dal recare verità, consolazione o salvezza, può soltanto distruggere se medesimo».

La definitiva impossibilità di una «qualsiasi tradizione» (ivi, p. 153), addebitabile al mondo del padre, comporta per Kafka un rapporto denso e complesso con la scrittura¹⁷. E con la letteratura. Essa disegna uno spazio che dovrebbe costituirsi come verità, e tuttavia Kafka sa che per essa è impossibile giungervi. Allude a qualcosa che nessuna interpretazione consente di attingere, risolvendosi quest'ultima in se stessa. Appunto nel gioco della 'figura'¹⁸, lo spazio intermedio, che sembra proporre nella mancanza di strada l'unica strada possibile, la «torta via di mezzo» – come Kafka scriveva all'amico Max Brod – impedita al cammino dalla «paura»¹⁹.

La verità, se c'è, è ostinatamente celata dalla stessa scrittura, e tutto si articola in Kafka in una

costruzione di metafore e di similitudini che non solo priva l'arte e la letteratura di ogni rapporto con il significato, ma nega anche il significato in sé: tutto è figura, superficie, parete continua e invalicabile della rappresentazione e tutto è anche strumento, apparato, sistema chiuso e impenetrabile della comunicazione (Baioni 1984, pp. 102-3).

In questo senso la narrativa di Kafka registra «quel traumatico evento dell'origine di tutta la letteratura moderna che è la metamorfosi della metafora» (ivi, p. 92) che mette in mora una convenzionale idea dell'estetica che affida al fulgore dell'immagine, della metafora, «la redenzione della verità» (*ibid.*).

In questo senso proprio nella «deliberata esclusione della dimensione estetica» – giacché il «carattere 'non estetico' della narrativa di Kafka risiede [...] nell'opacità delle sue immagini che sono per così dire metafore di una bellezza colpevole ed hanno, per

¹⁷ Cfr. utilmente Meghnagi 1997, pp. 30 sgg.

¹⁸ Nota Baioni come nella 'figura' kafkiana si imponga il problema di «un significante che rimanda, o sembra rimandare, a un significato assente o a tal punto travestito da essere, ad una prima, immediata lettura, affatto inaccessibile» (Baioni 1984, pp. 94-95).

¹⁹ Cfr. Kafka 1988, p. 495. Cfr. utilmente Giuseppe Farese, *Le lettere di Kafka: un diagramma della solitudine*, in Id. (a cura di), 1986, p. 47.

questo, molto dell'allegoria benjaminiana che, nel rifiutare la trasparenza del simbolo, è volutamente anticatartica e decisamente 'non estetica'» – consiste la «qualità estetica del testo kafkiano» (ivi, p. 94).

Ma si tratta – come si può intendere – di una dimensione altra, di un'idea non istituzionale dell'estetica, che nelle «immagini di una bellezza che è 'orrida'» nega «qualsiasi forma di catarsi» (ivi, p. 108): non siamo troppo lontani dall'idea obliqua di estetica maturata da Freud. Il «regno del terrore» kafkiano che si appalesa per esempio nelle *Metamorfosi* – per cui «Gregor Samsa è uno scarafaggio» (*ibid.*) – ha consonanze con il mondo dei «sentimenti contrari, repellenti e penosi» (Freud 1981, p. 269) freudiani, con il luogo così designato: naturalmente altro è l'esito della 'figura' kafkiana. La sua *vis* metaforica negativa, l'assenza del significato, inchiodano il soggetto ad uno spazio senza redenzione: la metafora genera altra metafora, non il suo chiarimento.

Rende benissimo Baioni quando afferma:

la narrativa kafkiana sembra essere per così dire una vera e propria macchina di metafore: con ogni interpretazione essa produce una nuova metafora e quindi una nuova interpretazione che si rivela essere a sua volta una metafora, proprio nello spirito di quella sottilissima prosa del 1922 che è *Von den Gleichnissen* (Delle similitudini), nella quale Kafka riproduce il movimento dialettico delle discussioni talmudiche per riflettervi la propria poetica di scrittore separato dalla verità dalla bellezza impraticabile della metafora letteraria (Baioni 1984, p. 95).

«La natura intransitiva della metafora letteraria» – conclude poi Baioni – comporta che

la similitudine di cui si serve la letteratura può essere tutt'al più un rinvio allusivo ad una verità in ogni caso inaccessibile, ma non può in nessun modo esercitare, nella comparazione, la funzione della metafora piena e significante. Ciò vuol dire che la letteratura è priva di ogni virtualità metaforica positiva, non è una via che conduca alla verità, non traduce il linguaggio dell'avere nel linguaggio dell'essere, secondo quanto Kafka scrive [...] in *Delle similitudini*, dove l'imperativo della metafora «Va' dall'altra parte» vuol dire, a ben guardare, «sii tu stesso una metafora» o «vivi la tua vita nella metafora» (ivi, p. 110).

Figura: luogo di racconto perché metaracconto, rappresentazione che trova ed esaurisce in se stessa le ragioni della rappresentazione, destinata a resistere nella sua inquietante, assoluta, splendida opacità.

La 'figura' del padre, per tornare al nostro discorso, sembra proporsi se non come il *primum* di questo infinito aggregato metaforico, certo come luogo fondamentale di un enigma insolubile: il suo costituirsi come il significante di una tradizione impossibile, inattuale, che ha smarrito agli occhi di Kafka il suo significato. 'Figura' di un'attesa che si destina ad essere interminabile, luogo estetico «non estetico», letteratura, scrittura di una colpa e colpa essa stessa in quanto scrittura, mai più redimibile, che grava su chi scrisse.

In questa chiave mi piace suggerire alla lettura *Il cacciatore Gracco*, in cui obliquamente viene allusa la condizione 'universale' del 'figlio' bloccato in quell'attesa, costruttore, in quanto scrittore, e attore, letteralmente, di uno spazio intermedio, il luogo di 'figure' che consistono, inquietanti, nella loro formalizzazione letteraria, come il racconto illustra. E dove possono ritenersi condensati il tormento e l'estasi della ricerca kafkiana.

Il cacciatore fece un cenno di conferma e si passò la punta della lingua tra le labbra: «Già, i piccioni volano davanti a me. Ma crede, signor sindaco, che debba restare a Riva?».

«Non posso dirlo ancora» rispose il sindaco. «Lei è morto?»

«Sì, come vede» rispose il cacciatore. «Molti anni fa, ma devono essere moltissimi anni, nella Foresta Nera – che è in Germania – precipitai da una rupe mentre inseguivo un camoscio. Da allora sono morto.»

«Lei vive però anche» osservò il sindaco.

«In certo qual modo» rispose il cacciatore, «in certo qual modo sono anche vivo. La mia barca funebre ha sbagliato rotta, un falso colpo di timone, un istante di disattenzione da parte del barcaiolo, una deviazione attraverso la mia splendida Patria, non so che cosa sia stato; so soltanto che sono rimasto sulla terra e che da allora la mia barca solca acque terrene. Così io che volevo sempre vivere sulle mie montagne viaggio dopo morto per tutti i paesi della terra»

«E non partecipa dell'al di là?» domandò il sindaco corrugando la fronte.

«Sto sempre» rispose il cacciatore «sulla scala che vi sale. Mi aggiro

su questo scalone infinitamente ampio, ora in alto, ora in basso, ora a destra ora a sinistra, sempre in moto. Ma quando prendo il massimo slancio e già vedo brillare il portone lassù, mi sveglio nella mia vecchia barca incagliatasi desolata in qualche acqua terrena. L'errore fondamentale della mia morte di allora mi ghigna intorno nella cabina. [...]

Nessuno leggerà ciò che sto scrivendo, nessuno mi verrà in aiuto, se si proclamasse l'incarico di aiutarmi, tutte le porte resterebbero chiuse, chiuse tutte le finestre, tutti starebbero a letto, la coperta fin sopra la testa, tutta la terra sarebbe un albergo notturno. C'è la sua ragione, poiché nessuno sa nulla di me, e se sapesse, non saprebbe dove mi trovo e se sapesse dove sono, non saprebbe trattenermi sul posto, e se mi ci sapesse trattenerne, non saprebbe come venirmi in aiuto. L'idea di volermi aiutare è una malattia che va curata a letto.

Io lo so, e pertanto non scrivo a invocare aiuto, nemmeno quando in certi momenti – sfrenato come sono, per esempio adesso – ci penso con insistenza. Ma per scacciare questi pensieri basta che mi guardi in giro e mi rammenti dove sono e dove – posso ben dire – abito da secoli. [...]

Sono qui, non so altro, altro non posso fare. La mia barca è senza timone e viaggia col vento che soffia nelle più basse regioni della morte» (Kafka 1983, pp. 114-16).

Voglio concludere su Kafka con una citazione dal *Quarto quaderno in ottavo*, il segno, come osserva Farese (1986, p. 54), che per lui «scrivere [è] costrizione e liberazione, solitudine e vita comunitaria, forza e debolezza, sofferenza e piacere intessuti in una altalenante e mai decifrabile ambivalenza di significati che sono al tempo stesso la cifra di Kafka e della sua atemporale attualità»:

Non è pigrizia, cattiva volontà, goffaggine [...] ciò che finora mi ha fatto fallire, o non mi ha nemmeno lasciato fallire tutte le mie cose: la vita familiare, l'amicizia, il matrimonio, la professione, la letteratura, ma è la mancanza del terreno sotto i piedi, dell'aria, della legge. Il mio compito è quello di crearli, non già per poter poi recuperare ciò che ho perduto, ma perché non possa accusarmi di aver trascurato qualcosa, dato che questo compito vale quanto un altro. Anzi, è il primissimo di tutti i compiti, o almeno il suo riflesso, così come, avendo scalata un'altura dall'aria rarefatta, si può ad un tratto camminare nella luce del sole lontano. [...] Di ciò che occorre per vivere non ho, a quel che mi risulta, portato con me quasi nulla, ma soltanto l'umana debolezza comune a tutti. Con questa – che, sotto tale aspetto, è una forza poderoso

sa – ho affrontato gagliardamente quanto c'era di negativo nel mio tempo, cui mi sento molto vicino, e che non ho il diritto di combattere ma, in un certo senso, di rappresentare. Non ho ereditato alcuna parte, invece, dello scarso patrimonio positivo del mio tempo, o di quelle punte così esasperatamente negative da convertirsi addirittura in positive. Non sono stato condotto nella vita dalla mano del Cristianesimo, peraltro già pesantemente in declino, come Kirkegaard, né ho potuto ancora afferrare, come i sionisti, l'ultimo lembo del mantello di preghiera ebraico che già volava via. Io sono fine o principio (Kafka 1976b, pp. 750-51).

La crisi del padre nella «Coscienza di Zenò» di Italo Svevo

10. È del 1923 il più clamoroso caso di 'figura' paterna che la letteratura italiana registri: alludo, come è ovvio, alla *Coscienza di Zenò* di Italo Svevo, pubblicata in quell'anno.

Naturalmente sono vere per Svevo tutte le ragioni del disagio della generazione dei 'figli' al passaggio di secolo e, in maniera meno diretta, quelle connesse all'assimilazione che furono centrali nella scrittura kafkiana, perché Svevo, come è noto, fu ebreo: con Dio lontano, opaco al suo sguardo.

Può valere, in modo mediato, per Svevo l'ipotesi, già accennata, che Peter Gay formula per Freud, divenuto, a suo parere, «psicoanalista in gran parte perché era ateo»?

Vale a dire la *Coscienza* intrattiene una relazione strettissima con la psicoanalisi (e indirettamente con la ricerca freudiana, la sua indagine sul 'rapporto col padre') perché nell'orizzonte di Svevo il Dio degli ebrei non c'è?

Possibile. È possibile che nel romanzo dell'ebreo Svevo l'assenza del Padre *assuma forma* nella 'figura' paterna, continuamente rivisitata dal narratore triestino, nella 'nevrosi' della scrittura. Secolarizzata col suo fondo segnato dal sacro, se possono valere per Svevo le ragioni da Freud consegnate a *Totem e tabù*, su cui, seppur rapidamente, ci siamo già soffermati, e ancora all'*Uomo Mosè e la religione monoteistica*. I 'sintomi' sono quelli che la scrittura freudiana attesta e nello stesso tempo patisce: inquietudine, conflitto irrisolto, nostalgia a dar corpo a un intreccio che si misura con quel rapporto.

In questa chiave assume un posto rilevante nel lavoro svevia-

no il capitolo IV, *La morte di mio padre*, uno dei poli della narrazione destinato a fornire senso all'intero romanzo.

Certo, il nesso padre/figlio, il nodo così costituito (e qui verificato), rimanda all'articolato sistema linguistico che caratterizza l'intera *Coscienza*, l'alternarsi – è stato notato – dei segni 'volontari' e 'involontari', le «tante verità e bugie [...] qui accumulate» (Svevo 1979, p. 23), come Svevo, nelle vesti del dottor S., annuncia nella prefazione che dà il via a una trama complessa e stratificata.

Il rapporto tra 'volontario' e 'involontario', la possibilità, suggerita da Svevo stesso, di distinguere tra «verità» e «bugie» del racconto attraverso un opportuno «commento», sembrerebbe essere il dato più rilevante²⁰. E tuttavia distinguere *ut sic* tra 'vero' e 'falso', 'volontario' e 'involontario', è elemento di diversione, la strada troppo semplice per muoversi lungo il romanzo, per giungere ad una possibile meta: in realtà nella *Coscienza* lo scarto di volta in volta intravisto è luogo che rimanda alla identità ebraica²¹,

²⁰ Il rapporto tra 'commento' e 'racconto' è un nodo denso su cui andrebbe estesa in modo sistematico l'analisi. È nodo, in effetti, che rimanda all'identità ebraica di Svevo.

Scrivono Paolo De Benedetti: «La Volontà di Dio e la Manifestazione di Dio stanno – mezze palesi, mezze celate – nei settanta sensi che la Tradizione attribuisce alle parole della Torah, parallelamente alle settanta lingue in cui è stata detta (non sono sensi anche le lingue?) per i settanta popoli che costituiscono il mondo. Ma uno solo l'ha accettata, e accettandola si è anche assunto il compito di scrutarne i sensi, perché nessuna intenzione della parola di Dio resti muta e non trasmessa. È questa la base teologica e culturale della 'civiltà del commento' che è l'ebraismo. Ma l'ebraismo è anche 'civiltà del racconto' [...]. Forse bisognerebbe approfondire il nesso che lega strettamente le due attività ebraiche di *raccontare* e di *commentare*: due attività che sono, insieme, massima forma di culto (il culto come 'studio'), trama culturale e causa di coesione e permanenza del popolo» (*Prefazione a Rashi di Troyes* 1985, p. VII).

²¹ Scrive A. Cavaglion in una nota a *Colui che non era visto* (in Singer 1998, p. 1546, nota 23): «'Una parola ha detto Dio, due ne ho udite' (Salmi 62, 12). Come da ogni versetto possono derivare due diverse interpretazioni, dunque la verità può avere sempre (almeno) due facce, o meglio, come recita uno dei più celebri proverbi yddish: *Der emes is der bester lign* (la verità è la miglior bugia), così, in arte figurativa, il tema qui espresso dall'immagine di Nathan che bacia le sue due donne, è lo stesso, per ricorrere a un esempio assai noto, della sposa a *double visage* di Marc Chagall. Sul rapporto verità-menzogna Singer ritorna più avanti, nei racconti della maturità, dove più nitido e testualmente preciso sarà il ricorso a Spinoza e al suo concetto di verità».

per farsi costitutivo della trama stessa, della scrittura che le dà forma, e si regge appunto su una impossibile dialettica che rechi a una pacificata composizione di fondo.

L'esperienza letteraria sveviana – afferma Saccone nel suo *Commento a «Zeno»*, uno studio denso di suggestioni – appartiene ad una stagione «cui il principio di identità e anche quello della dialettica sono estranei, e dove invece operanti sono i principi diversi della ripetizione e della differenza» (Saccone 1973, p. 69).

È possibile così intendere le contraddizioni del soggetto, le *sue aporie*, che, *in quanto tali*, certificano la forma letteraria. Una sorta di «tregua che si impone e vige nel reticolo [...] delle relazioni sociali» – come scrive Sechi (2000a, p. 124) –, la «sospensione permanente di ogni rigorosa istanza etica» (*ibid.*): la terra di mezzo, il luogo estetico di cui più volte si è detto, stanno qui. *La scrittura* esprime principalmente questo, *dà forma* a questa condizione, nel denso percorso espressivo lungo il quale Zeno si muove, all'interno del quale sta il suo senso. D'altro canto è lo stesso Svevo a indicare che «questa novella» è il modo di Zeno, il quale consiste, in quanto (ambiguo) soggetto, nello «scrivere la sua autobiografia» (Svevo 1979, p. 23).

La 'letterarietà' della intenzione (volontaria o involontaria?) di scrittura autobiografica (ma il 'romanzo' che Svevo firma – è stato osservato – va nella direzione opposta dell'autobiografia) è la garanzia della persistenza dell'ambiguità, che resta il dato *necessario* perché il romanzo abbia luogo.

In questo senso la chiave di approccio alla *Coscienza* è individuabile – suggerisce ancora Saccone – appunto nella iniziale affermazione del dottor S. («Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!»), sostenuta (e precisata) poi dalla frase di Zeno nel capitolo IV, «Ricordo tutto, ma non intendo niente» (ivi, p. 52).

«Tra le due coppie» ('bugie' e 'verità', nel primo caso, 'memoria' e 'intendimento', nel secondo) – egli osserva – «s'insinua uno scarto, una differenza, una misura da colmare», e aggiunge (per stare al livello dell'indagine psicoanalitica che Saccone predilige): «per un analista tutto parla e dice il vero, anche e soprattutto la bugia» (Saccone 1973, p. 7).

L'espressione «ricordo tutto, ma non intendo niente», in par-

ticolare, è il 'sintomo' «di una mancanza, di un'assenza, di una non presenza a se stesso del soggetto che parla»:

più radicalmente mette in questione l'io, impedisce al protagonista di identificarsi, rivela a chi ha fatto l'esperienza dell'opacità del suo stesso discorso l'incapacità di suturare due livelli, uno conscio l'altro inconscio, uno del significante l'altro del significato, tra i quali non c'è la corrispondenza e facilità di passaggio saussuriana, ma una barriera, separazione e resistenza (ivi, p. 8).

Questa mancata corrispondenza tra significante e significato, la loro giustapposizione, se risulta esemplare del fatto – è ancora Saccone (ivi, pp. 13-14) – che «l'inconscio non è in relazione col manifesto come il senso con la lettera, 'ma ad uno stesso livello di realtà'», ribadisce, per altro percorso, la coesistenza degli opposti, stigmata del tempo moderno, come più volte ho riferito.

Si intende meglio così la centralità del luogo della scrittura, entro la quale la parola di Svevo, ancorché nasca dal «desiderio di suturare, di superare la differenza», «non conclude» (ivi, p. 15). Non può concludere.

È il segno di un 'desiderio' di sopravvivenza: ma *si sopravvive dentro la differenza*, dentro la scrittura che la esprime, entro il romanzo, nella terra di mezzo che così si intravede.

La 'figura' del padre sta qui, a questo livello; il rapporto che Zenò stabilisce con lui va inteso come nesso inconcluso, sospensione tra passato e presente, tra 'memoria' e 'intendimento', appunto. È '*malattia*' del senso, infine, nella distanza irriducibile tra significato e significante che *non devono* coincidere, lo spazio di una protrazione che deve durare, la forbice aperta ad interpretazioni infinite (cfr. ivi, p. 58).

Ma non è questo il problema di una *legge 'incomprensibile'* che il padre incarna, così come fu per Kafka?

«La *crisi del padre*, della *legge* di cui egli dovrebbe essere garante – scrive ancora Saccone (ivi, p. 199) – è la *malattia* di cui è questione nel libro. La struttura messa in opera [...] nell'intero testo non è infatti solo genericamente edipica. Più esattamente tutto qui sembra girare intorno alla legge, simbolica, della castrazione».

Ma è proprio, o solo, questo? Non è forse anche qualcosa di più profondo che rimanda alla «*nostalgia del padre*», di cui Freud

– si è già visto – dice in *Totem e tabù*, all'eros di un Padre inattinabile, che fu proprio dei 'figli' della generazione degli ebrei assimilati? Che intravedemmo nell'Edipo e nella costruzione della 'figura' freudiana, e si risolve in Svevo nel vertiginoso proliferare della scrittura, nella differenza incolmabile che la sostiene?²²

Non percorre così Svevo una strada parallela a Freud, appunto?

È azzardato supporre che nella *Coscienza* Svevo esprima *a suo modo* – per così dire – i momenti nodali della ricerca freudiana, così come Ricoeur riassume (1986, p. 485): «la *posizione* dell'Edipo; la *distruzione* dell'Edipo; la *permanenza* dell'Edipo»?

Nella prospettiva che stiamo tentando, è indicativo che nel capitolo IV, *La morte di mio padre*, Svevo tocchi nei modi della malinconia, nel crepuscolo dell'assenza, il secondo momento. Con una singolarità: egli anticipa nel *racconto* alcuni aspetti della ricerca del maestro viennese. Di un anno almeno.

Conviene chiarire.

11. Scrive Ricoeur:

Abbiamo appreso da Freud che ci sono più modi di uscire dall'Edipo. Più precisamente il grande problema per la continuazione della storia dello psichismo, e dunque per la storia della cultura tutta intera, è appunto di sapere non solo come si entra nell'Edipo, ma come se ne esce. In un saggio relativamente tardivo – *La dissoluzione dell'Edipo* (1924) – Freud introduce il concetto di distruzione o di demolizione dell'Edipo [...]. Nel registro freudiano si tratta di un concetto economico, allo stesso titolo che la rimozione, l'identificazione, la sublimazione, la desessualizzazione, che concerne il destino delle pulsioni, la modificazione della loro distribuzione profonda (ivi, p. 486).

E precisa:

la posta in gioco della dissoluzione dell'Edipo è la sostituzione di una identificazione con il padre letteralmente mortale – ed anzi doppia-

²² Sostiene Paolo De Benedetti (*Prefazione* cit.) che «l'ebraismo» come «civiltà del racconto» obbedisce ai «comandi biblici di *ricordare e raccontare*»: la 'malattia' di Zeno, sospeso tra 'memoria' e 'intendimento', non riconduce forse alla difficoltà del 'ricordo' del Padre di cui è intessuta l'identità ebraica?

mente mortale, perché uccide il padre con l'assassinio e il figlio con il rimorso – attraverso un riconoscimento mutuo in cui la differenza è compatibile con la somiglianza.

Il *riconoscimento del padre*, ecco la posta (*ibid.*)

Sta qui il superamento di Edipo:

La prova per eccellenza, a questo proposito – prosegue Ricoeur –, è il poter accettare il padre come mortale e infine l'accettare la morte del padre, dal momento che la sua immortalità non era altro che la proiezione fantastica dell'onnipotenza del desiderio. È su questa accettazione della mortalità che potrà articolarsi una rappresentazione della paternità distinta dalla generazione fisica e meno aderente alla persona stessa del padre. La generazione è di natura, la paternità è di designazione (*ibid.*).

«Riconoscimento», in sintesi il nodo della dissoluzione di Edipo: c'è questa tensione al fondo della *Coscienza*, come la parte finale del capitolo IV illustra:

La morte aveva già irrigidito quel corpo che giaceva superbo e minaccioso. Le sue mani grandi, potenti, ben formate, erano livide, ma giacevano con tanta naturalezza che parevano pronte ad afferrare e punire. Non volli, non seppi più rivederlo.

Poi, al funerale, riuscii a ricordare mio padre debole e buono come l'avevo sempre conosciuto dopo la mia infanzia e mi convinsi che quello schiaffo che m'era stato inflitto da lui moribondo, non era stato da lui voluto. Divenni buono, buono e il ricordo di mio padre s'accompagnò a me, divenendo sempre più dolce. Fu *come un sogno delizioso: eravamo oramai perfettamente d'accordo*, io divenuto il più debole e lui il più forte.

Ritornai e per molto tempo rimasi nella religione della mia infanzia. Immaginavo che mio padre mi sentisse e potessi dirgli che la colpa non era stata mia, ma del dottore. La bugia non aveva importanza perché *egli oramai intendeva tutto ed io pure*. E per parecchio tempo i colloqui con mio padre continuarono dolci e celati come un amore illecito, perché io dinanzi a tutti continuai a ridere di ogni pratica religiosa, mentre è vero – e qui voglio confessarlo – che io a qualcuno giornalmente e ferventemente raccomandai l'anima di mio padre. *È proprio la religione vera quella che non occorre professare ad alta voce per*

averne il conforto di cui qualche volta – raramente – non si può fare a meno (Svevo 1979, p. 81).

Ma questo «riconoscimento» impegna lo spazio di «un sogno delizioso», il «cielo [...] sorprendentemente leggero» – direbbe Bloch – in cui prende forma «l'immagine guida di ciò che un uomo vorrebbe utopicamente essere e divenire» (Bloch 1994, pp. 108, 107). Il «riconoscimento» resta *tensione*. Cede già all'altro. Alla 'malattia' nella scrittura, alla 'malattia' della scrittura.

È il pathos della Legge indecifrabile, la riapertura alla trama complessa della *Coscienza* come luogo della contraddizione, della «differenza» e della «ripetizione», per riprendere Saccone.

È lo spazio della 'figura' del padre. È lo spazio di Edipo in Freud per il quale – Ricoeur ricorda –

in un certo qual modo l'Edipo è insuperabile. [...] Innanzitutto nel senso della ripetizione. [...] Tutto nel freudismo tende verso un certo pessimismo quanto alla capacità di sublimazione, come se il complesso di Edipo condannasse la vita psichica ad una sorta di ristagno, cioè di semperiterno ricominciamento. L'eredità edipica in questo senso è certamente un destino ed è certo che il peso principale della dottrina freudiana inclina da questo lato. È infatti a questa nozione della ripetizione che si ricongiungono i concetti di latenza e di ritorno del rimosso, che, come si sa, svolgono il ruolo decisivo, se non esclusivo, nell'interpretazione del fenomeno religioso. Freud vi è rimasto attaccato in modo ostinato da *Totem e tabù* a *Mosé e il monoteismo* (Ricoeur 1986, p. 487).

Che senso ha tutto questo? Non postula forse l'eros del Padre assente nelle secolarizzate esperienze intellettuali degli ebrei Freud e Svevo? Possibile.

Valgano la malinconia e l'inquietudine di questo commento freudiano, le fosforescenze che evoca:

Quanto sembrano invidiabili, a noi uomini di poca fede, quei ricercatori che sono convinti dell'esistenza di un essere supremo! Per questo grande Spirito il mondo non ha problemi, giacché egli stesso ha creato tutte le sue istituzioni. Quanto comprensive, esaurienti e definitive sono le dottrine del credente in confronto ai faticosi, miseri e parziali tentativi di spiegazione che sono il massimo che noi riusciamo a mettere insieme! Lo Spirito divino, che è parimenti l'ideale della per-

fezione etica, ha infuso negli uomini la conoscenza di questo ideale e contemporaneamente l'impulso ad adeguare il loro essere all'ideale. Essi avvertono immediatamente ciò che è superiore e nobile e ciò che è inferiore e ordinario. La loro sensibilità è aggiustata alla distanza che li separa in ogni momento dall'ideale. Essa arreca loro profonda soddisfazione quando al perielio, per così dire, si avvicinano all'ideale; punisce se stessa con grave dispiacere quando, all'afelio, se ne sono allontanati. Tutto ciò è fissato in modo così semplice e incrollabile. Possiamo soltanto dolerci che certe esperienze di vita e osservazioni del mondo ci rendano impossibile accettare la premessa di questo: l'esistenza di tale essere supremo (Freud 1979, p. 440).

12. Significato e significante *non devono* coincidere – dicevo poco fa –, postulano protrazione e interpretazione infinite: è l'opera 'aperta' insomma.

L'opera 'aperta' è opera non finita: una osservazione minima, eppure sostanziale. È necessario cioè continuarla a scrivere.

I personaggi sveviani sono malati di scrittura. Scrivono, ancorché Svevo dal 1902 giuri di aver tratteggiato l'ultimo personaggio che scrive.

Così è per Zeno: la sua scrittura si presenta, per Saccone (1973, p. 19), come tentativo di «sostituire o abolire uno scarto, (ri)costruire una pienezza che manca: perdita o sognata, sognata perdita», per modi che rendono impraticabile una misura convenzionale dell'espressione.

In questo senso il romanzo sveviano convoca e interroga il tempo, lo ripercorre nevroticamente: esso stesso è forma della 'malattia' della scrittura.

Nella narrativa d'avanguardia (Joyce, Proust, Musil) – scrive Cavalluzzi – il tempo, da involucro oggettivo e da rigido contenitore di vicende, azioni e personaggi, si trasforma [...] in agente principale dell'apparato romanzesco, e la sua costruzione diventa l'aspetto tecnico-formale essenziale della riaffabulazione della realtà. Naturalmente, il mutamento di ruolo non avviene in maniera indolore, come non senza conseguenze l'umanità sopporta il *tempo della distruzione*: il tempo ricostruito mima perciò la scompostezza dell'essere corrotto e lacerato, della coscienza negata e ridotta a cosa, della razionalità contraddetta.

I criteri d'elaborazione temporale della macrostruttura su cui è

impiantata *La coscienza di Zeno* concordano con questi postulati, giacché il romanzo di Svevo, portando a coincidenza orizzonte letterario e pratica analitica [...] soprattutto dà forma a una scrittura che è essa stessa prodotto e traccia della rottura irreversibile del sistema di regole che fornisce limiti certi alla dialettica essere/tempo nell'età dell'epopea borghese, e profili sicuri ai destini gerarchicamente modellati dalla presunta oggettività sociale. L'autobiografia reale/immaginaria di Zeno non riannoda i fili spezzati delle trame di senso della vita, ma preferisce offrirsi come una serie di percorsi [...] che incrociano l'esistenza con la stessa casualità e imprevedibilità di relazioni che governano il tempo differenziato dei sogni (Cavalluzzi 1988, pp. 134-36).

Tempo come forma e misura della 'nevrosi', o reversibilmente 'nevrosi' come forma e misura del tempo. Tempo come forma di esperienza inacquisita, che la vecchiaia appalesa come tale, o, reversibilmente, esperienza inacquisita come forma del tempo che appalesa la vecchiaia, l'approssimarsi della fine di ogni esperienza, che la scrittura esorcizza, allontana.

Zeno scrive per ricordare, eppure la fine della *Coscienza* mostra il ricordo come incerto e frammentario. È «differenza» che *deve* restare incolmabile: in questo senso il romanzo, la sua scrittura, sembrano opporsi al ricordo, rientrando nella condizione della «coazione a ripetere». È lo spazio dell'«Edipo insuperabile», per far nostra la cifra di Ricoeur, della 'malattia', della crisi del padre.

È uno scarto che vede *coesistere e opporsi nello stesso spazio e nello stesso momento* il tentativo di identificazione (quale può essere il momento dell'acquisizione del ricordo) e la protrazione, lo spostamento continui (la 'coazione', l'*incertezza*, reale o perseguita, *la verità e le bugie*); la «metafora» (spazio dell'identificazione) e la «metonimia» (luogo dello spostamento).

Ne consegue una situazione di voluta instabilità, di sospensione perseguita con ostinazione, di '*congedo intenzionalmente prolungato*', '*nella direzione da me voluta*', avrebbe detto Kafka.

Per mutuare le sue osservazioni, l'iniziale '*nei miei scritti parlavo di Te*' della *Lettera al padre* potrebbe rappresentare l'*incipit* della *Coscienza*. L'avvio al disegno della 'figura' paterna, attraverso la quale, come Kafka, Svevo converte una condizione *etica* in un universo *estetico*, là dove ha senso Zeno. Lo spazio in cui egli

«abita e agisce» – scrive Saccone (1973, p. 126) – è «affollato di oggetti – cose e persone – che non hanno valore in sé, ma solo in quanto stanno per, rinviando ad, altri oggetti: [...] essi si risolvono quasi completamente nelle relazioni, numerose e intricate, cui danno luogo», sicché, egli precisa, «gli oggetti sono dei segni, o più esattamente per Zeno dei significanti – lettere, corpi, dimore del desiderio».

Così Zeno *sa di non sapere* (i significanti non si pacificano in significato), è l'uomo del ricordo difficile, se non impossibile. È piuttosto – possiamo affermare – l'uomo della «coazione a ripetere».

Si confronti la sua condizione con quella di Augusta, che, a suo modo, *sa*. Per esempio si rifletta sul rapporto che questa ha con gli oggetti. Augusta *sa* che essi sono immobili, immutabili, ognuno al proprio posto, quello e non un altro:

Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto (Svevo 1979, p. 184).

Per Augusta esiste un codice che non lascia dubbi, e le cose stanno ad esso in modo rigoroso: è lo spazio della salute. Non così per Zeno.

La sua realtà è fatta di ossessioni, è la malattia. Così è

il suo sentimento angoscioso del tempo che passa, muta, invecchia, avvicina alla morte, «alle smorfie orribili dell'agonia»; la sua speranza (e la sua paura) di ripassare, di ritornare, come un assassino, sui luoghi già attraversati, perché questo può essere quello, ed io un altro, perché le cose si ripetono, ritornano, si muovono nello spazio e nel tempo, fantasmi, maschere, le stesse diverse: come – spiegherà Zeno una volta ad Alberta – un titolo di borsa, che può «avere un alto valore ad

una certa ora della mattina, nessunissimo a mezzodì, per valere nel pomeriggio il doppio che alla mattina e finire alla sera con un valore addirittura negativo» (Saccone 1973, p. 128).

Sicché l'intera *Coscienza* potrebbe essere intesa

come un'oscillazione, insistente e in apparenza contraddittoria, tra il perseguimento di un valore non più fluttuante, dunque in qualche modo fisso, foss'anche mediante la sostituzione del primo con uno simile, come potrebbe essere un titolo di prima emissione con uno di seconda; e dall'altra parte la compulsione – la necessità – di scambiarlo con titoli vicini, affini o di diverso, minor valore magari, due per esempio contro uno. Ancora dunque come in borsa, secondo un ritmo definito da Zeno una volta così: «dal fosco presente al luminoso avvenire», e naturalmente dall'atteso, sperato, luminoso avvenire al fosco presente (ivi, pp. 129-30).

I due poli – ci ricorda Saccone – sembrano corrispondere «alle due direttrici, metaforica e metonimica, che concorrono, secondo Roman Jakobson, «in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale», in particolare ovviamente nel linguaggio, concernendo la prima «la relazione di similarità, la seconda quella di contiguità» (ivi, p. 130).

Con una prevalenza della 'metonimia' (il luogo della 'contiguità', dello «spostamento», *Verschiebung*, secondo Freud) sulla 'metafora' (lo spazio della 'similarità', il modo della «identificazione»), nel soggetto malato di nevrosi²³.

²³ È il caso della 'nevrosi' di Zeno: la sua 'malattia' (nella/della scrittura) sta anche nella «preliminare alienazione» – come Lavagetto sostiene – cui «Svevo procede» rendendosi Zeno, riversata poi in una «forma straniata», «una forma altra», secondo un processo di «spostamento», dunque, piuttosto che di «identificazione». Lavagetto legge così una lettera che Svevo scriveva a Montale il 17 febbraio 1927, come «parole» da prendere «alla lettera», un documento di «poetica» che conviene citare: «È vero che la *Coscienza* è tutt'altra cosa dei romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova» (cfr. Lavagetto 1986, pp. 218 e 217).

E tuttavia le immagini del mercato, del gioco in borsa evocato da Zeno, suggeriscono altro: nel gioco della borsa il valore d'uso delle cose è allontanato sullo sfondo, sempre più sullo sfondo, prevalendo il valore di scambio proprio della merce.

Non vale forse questa riflessione per la scrittura letteraria (lo fa Svevo) in cui il *significato* (la verità profonda, il valore euristico della metafora) resta sempre più remoto, cede al *significante* (agli spostamenti propri della metonimia, alle apparenze, il romanzo sempre più costretto a luogo della loro evidenza), cioè alla infinita oscillazione di senso, verità e bugie che qui, come nel gioco in borsa, hanno pari dignità?

Quelle immagini offrono spazio alla 'figura' (non più o solo quella retorica in senso stretto), al suo costituirsi come tale, come terra di mezzo, così come il Tergesteo dà valore a quel gioco. Il luogo fisico della scrittura (il romanzo) prolunga una oscillazione, così come il luogo fisico della borsa consente le operazioni di scambio. Senza le oscillazioni che lo scambio reca con sé non ha senso nessun Tergesteo, né quelle hanno senso senza quest'ultimo: è un suggerimento per intendere come opera 'aperta' il romanzo (luogo di eterna manipolazione) dove autore, personaggio, lettore, senso, sono in perenne instabilità.

13. Genette ci ricorda – citando Pascal – come «figura comporta assenza e presenza» (Pascal 1994, n. 677, p. 366), e aggiunge che, proprio per questo, «la figura può essere comune ma non semplice» (Genette 1969, p. 192). Subito appresso chiarisce che

la figura non è dunque altro che una coscienza di figura, ossia la sua esistenza dipende totalmente dalla consapevolezza che il lettore prende o non prende dell'ambiguità del discorso che gli viene proposto (ivi, p. 197),

e prosegue sostenendo che la tradizione aveva pensato di irrigidire nella *retorica* la vorticosità delle figure, *classificandole*. Nel presente, invece,

ciò che possiamo conservare della vecchia retorica non è [...] il suo contenuto, è il suo esempio, la sua forma, la sua idea paradossale della Letteratura come un ordine fondato sull'ambiguità dei segni, sullo

spazio esiguo, ma vertiginoso, che si apre tra due parole di uguale senso, due sensi della medesima parola: due linguaggi del medesimo linguaggio (ivi, p. 202).

La ‘figura’ del padre è nel nostro caso la forma «*comune ma non semplice*», lo spazio di un «mal di mare in terra ferma», per dirla con Kafka²⁴.

Si rifletta. Il senso della precarietà – si è visto – sta al gioco in borsa (necessario, altrimenti essa non significa nulla) come il romanzo – possiamo ora aggiungere – sta allo spazio della ‘malattia’, espressione della *crisi del padre*, della *legge* di cui egli dovrebbe essere garante, spazio della scrittura, perciò, nei termini di cui si è già detto. È lo spazio di Zeno.

La malattia consente lo scarto, il prolungamento, il giuoco metaforico-metonimico infinitamente iterato, il ruolo di scrittore. (Svevo scrive un *romanzo*, Zeno tenta una *autobiografia*; bugie e verità, il loro groviglio.) Non per caso questo processo di ricerca e di differenza convoca poi il cuore del linguaggio.

Che è differenza tra lingua parlata e scritta, vera la prima, densa di finzioni la seconda. Come Zeno suggerisce in una celebre pagina:

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Con ogni nostra parola toscana mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt’altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto (Svevo 1979, p. 445).

L’espressione letteraria, il romanzo come *differenza*: tutto il processo della scrittura dice di un conflitto irrisolto, di un rap-

²⁴ Cfr. Kafka 1985, p. 300. La citazione sta in Benjamin (1976b, p. 280), ed è allusiva della «natura incerta, fluttuante delle esperienze» nella scrittura kafkiana.

porto necessitato con la malattia (le sue immagini), la sua ambiguità (Saccone 1973, p. 22).

Qui sta Zeno, il 'figlio' Zeno. Che esiste in quanto tale nella differenza-scrittura che attraverso la 'figura' del padre si determina.

Intorno ad essa ruota il romanzo, questo romanzo parodia del *Bildungsroman*: tutto rimanda ad essa, «all'impraticabilità, l'inattualità per dir meglio, di un qualsivoglia rapporto 'educativo'» (Sechi 2000a, p. 126). Ciò che una volta fu possibile istituire, cade nel presente.

È come se una porta si fosse chiusa definitivamente alle spalle del padre di Zeno e nulla più consente l'accesso a quel mondo inattuale, desiderato fortemente, ma precluso da quella porta.

I due si parlano attraverso la porta, si vedono, se immaginiamo che la porta sia trasparente, ma non ci sono contatti: quella esperienza resta al di là, al di qua c'è il presente, l'immagine fantasmatica di quel passato. Di là c'è il padre, di qui il figlio.

Di là c'è *l'esperienza*, di qua c'è *la scrittura di quella esperienza*: il padre sta entro questa scrittura e la significa, si fa figura. Sicché di quella esperienza si può rivisitare il simulacro, il 'significante', registrarlo nella scrittura, '*ricordare tutto*', in questo senso, ma '*non intendere niente*': il 'significato' è perduto.

Il passato (la legge) in cui il padre consiste è indecifrabile; qui c'è la scrittura di Zeno, la sua 'malattia'. Quella *eticità* è ora luogo *estetico*.

14. Luogo estetico, ovvero la costruzione della trama della *Coscienza*.

Se la narrazione – come sostiene Brooks (1995, p. 29) – «non è [...] che la messa in scena delle implicazioni della metafora» e «quel che si trova fra le polarità correlate dell'inizio e del finale è la traduzione della metafora originaria in termini metonimici» (ivi, p. 30), occorre riflettere sul procedere della *Coscienza* costruita come spazio della 'malattia', racconto come 'differenza', protrazioni interminabili (metonimia), a fronte del 'nevrotico', impossibile momento di identificazione del soggetto (metafora).

Al centro c'è il 'malato' Zeno, e intorno alla 'figura' del padre si addensa la sua 'malattia'. Ma la 'nevrosi' di Zeno, il suo disordine, l'instabile rapporto tra 'significante' e 'significato', la sua 'coazione a ripetere', è la 'nevrosi' del testo, il suo disordine, l'in-

stabile rapporto tra *fabula* e intreccio, la sua ‘coazione a ripetere’, infine:

L’oscillazione del testo – scrive Lavagetto (1986, p. 224) – tra il piano della narrazione e il piano del racconto è continua, si rappresenta con una serie di ritorni al punto zero e, sul piano grammaticale, attraverso una irregolare alternanza dei tempi che si intrecciano, si sovrappongono, si contaminano reciprocamente. I confini tra storia e discorso sono labili e costantemente pregiudicati dal tentativo di restituire i tempi misti, che – secondo Svevo – sono i soli tempi reali.

I ‘tempi misti’ appalesano il nesso tra passato e presente nel loro «indirimibile groviglio» (ivi, p. 225):

Tutto il romanzo – scrive Lavagetto – vive in questo groviglio, e su questo groviglio, di disordini accumulati, di menzogne che tentano di suturare il campo, di falle che si riaprono, di cedimenti improvvisi, di mine che fanno vacillare le voci (le incrinano, le impastano insieme), di tensioni che si riproducono nella multipolarità del campo narrativo.

Questa ibridazione sistematica genera la malattia del tempo... (*ibid.*).

La malattia del tempo: è la ‘coazione a ripetere’ di Zeno – si è visto –, è la ‘coazione a ripetere’ della trama, possiamo aggiungere:

Nella *Coscienza di Zeno* – scrive ancora Lavagetto – il tempo è una dimensione liquida, collosa, destrutturata, sottoposta agli zig zag di una narrazione aprogrammata, a cui la vecchiaia sembra fornire una specie di alibi fisiologico, di alibi «naturalistico», anche se il «naturalismo» e il *Roman expérimental* di Zola, come *livre de chevet*, sono ormai lontani. Il testo finisce così per assomigliare a una specie di elettrocardiogramma di quell’«orrenda macchina» che funziona nella vecchiaia, alla registrazione dei movimenti compiuti da un «coccodrillo sulla terraferma»: movimenti impacciati, lenti e irrisolvibili nel circolo di una rappresentazione o di una fine (ivi, p. 226).

Ma la malattia del tempo sembra configurarsi non tanto come il disordine della *fabula* che si fa disordine dell’intreccio, quanto come il disordine dell’intreccio che si riverbera sulla *fabula*. Scrive Brooks:

l'affermazione tradizionale per cui la *fabula* precede l'intreccio, che sarebbe solo una rielaborazione dei dati della *fabula*, va rovesciata a fronte di certi momenti chiave del racconto, per mostrare che, al contrario, la *fabula* si realizza in base alle esigenze dell'intreccio, che le cose devono accadere a causa dei risultati che già ci sono noti; che, come afferma Cynthia Chase a proposito della condizione di ebreo di un personaggio di George Eliot, «le origini di Daniel Deronda sono l'effetto del loro effetto» (Brooks 1995, p. 31).

In questa chiave la 'figura' del padre, o metaforicamente del Padre, lo spazio dell'assenza che essa disegna, costringono Zeno e la *fabula* della *Coscienza* a verificare il disagio, la differenza, la 'coazione a ripetere' che sta nell'intreccio. Che è espressione di una crisi profonda, di una irredimibile opacità, della impossibile «redenzione della verità» – come vedemmo per Kafka – affidata all'atto di scrivere, che non ammette «alternativa al tortuoso, penoso andirivieni della coscienza, per la quale tutti i soggetti consistono nella menzogna» (Sechi 2000a, p. 124).

Svevo scrive, insomma, un romanzo-«differenza», ma perché questo risulti veramente tale, costruisce Zeno come 'malato', di scrittura principalmente. Scrittura ambigua, 'groviglio', lapsus, 'tempi misti'.

Scrittura 'psicoanalitica', coi suoi protocolli, la sua densità.

Discutendo del *Caso dell'uomo dei lupi* di Freud, del suo modo di costruire il racconto di analisi, Brooks osserva come «nel testo freudiano» l'«intreccio», vale a dire «l'ordine di esposizione degli eventi nel caso clinico», «sceglie [...] di volta in volta la propria *fabula* [...], talora descrivendo la storia e la struttura della nevrosi, talora seguendo lo svolgimento dell'analisi e il modo in cui nel suo caso sono riemersi via via i vari elementi». E poi «la storia della nevrosi può a sua volta divenire la *fabula* [dell'] ordine in cui gli eventi passati riaffiorano durante l'analisi (la storia del trattamento) [...] inteso come intreccio», e altro ancora. Secondo un ordine mai certo, per «posizioni interscambiabili», perché la scrittura freudiana tenta di «raccontare, 'in una sola volta' e 'in ordine', la storia di un individuo, di una malattia, di un'investigazione e di una spiegazione: il 'significato' deve in ultima analisi risiedere nell'effettiva interrelazione fra tutte queste storie» (Brooks 1995, pp. 284, 285).

Il 'significato': ma è ciò che per Svevo non esiste, né il passato lascia intravedere le certezze negate dal presente. Tutto è «disordine» per Zeno, il 'presente' come il 'passato'²⁵. Così Svevo rende incoerente il significato, lo riduce al grado zero, proprio attraverso il rapporto con la psicoanalisi, i «materiali» che ne costituiscono la nervatura, la struttura portante, e che egli adopera per costringere Zeno a livello di 'significante'.

Il problema che Svevo ha di fronte – scrive Lavagetto – è [...] quello di circondare la parola di Zeno di discrediti, di scalzare – pian piano – il controllo che il narratore esercita sulla narrazione. Il discorso dovrà slittare tra le mani di Zeno [...]. Ed è qui [...] che la psicoanalisi si rivela più produttiva tra le mani di Svevo: per sceneggiare la menzogna attraverso l'emergenza dell'inconscio e per articolare l'inconscio sulla base di un codice garantito. Le serie parallele di lapsus, di atti mancati, di sogni, di incoerenze che attraversano tanto il discorso del narratore quanto i gesti, le azioni, le parole del personaggio sono le nervature di un universo discontinuo, di un circolo che non si chiude e che riproduce indefinitamente la propria apertura (Lavagetto 1986, p. 223).

Così «Zeno che inesplica nella propria storia» (*ibid.*), secondo un testo costruito come esercizio di 'contraddizioni' inelimi-

²⁵ Mi riferisco all'episodio, citato nel tardo *Il vecchione*, in cui viene sancita, attraverso il racconto, l'impossibilità della funzione salvifica della memoria: «Una via facile, un sentiero segnato nell'erba alta. Da quella parte scorsi una cassetta ai piedi della collina e dinanzi ad essa un uomo che con colpi vigorosi di maglio piegava su un'incudine un pezzo di ferro. E come un bambino ammirai che il suono metallico di quell'incudine arrivava al mio orecchio quando il maglio da lungo tempo s'era risollevato per prepararsi a ripetere il colpo. Vero bambino io ma anche molto infantile madre natura che inventa di tali contrasti fra la luce e il suono. Quella gioia di quei colori e di quella solitudine fu ricordata da me lungamente e perciò il dissidio fra il mio orecchio e il mio occhio anche. Poi intervenne la serietà del ricordo, la logica della mia mente a correggere il disordine della natura, e quando ora ripenso a quel maglio, immediatamente come esso raggiunge l'incudine, sento echeggiare il suono ch'esso provoca. Certo nello stesso tempo, qualche cosa dello spettacolo si falsò. Al disordine del presente si sostituì il disordine del passato» (cfr. Svevo 1968, p. 139).

A fronte della «serietà del ricordo», «nella mente del settantenne Zeno Cosini» riaffiora la 'nevrosi' del tempo, l'incubo tenace e sottile che impegna «a scoprire la legge generale che fissa la frontiera fra il presente e il passato» (*ibid.*). Cfr. utilmente Lavagetto 1986, pp. 224-25.

nabili, rende evidente lo spazio della ‘nevrosi’, della ‘malattia’ della scrittura, nella scrittura.

15. Nella *Coscienza* l'intreccio fa aggio sulla *fabula*. Si vedano in sequenza il capitolo III, *Il fumo*, e il capitolo IV, *La morte di mio padre*.

Punto di partenza la frase pronunciata dal dottor S.: «– Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero» (Svevo 1979, p. 26).

La possibilità di «vedersi intero» attraverso la scrittura di sé è operazione all'insegna dell'ossimoro, è l'annuncio dell'intenzione di costruirlo. Il personaggio Zeno che Svevo mette in campo – si è visto – come ‘malato di scrittura’ prolunga con l'atto dello scrivere la propria patologia, e *non* intende guarirne. Dunque non dovrà mai venir fuori da quell'atto un soggetto ‘intero’.

La scrittura in Svevo – suggerisce Magris (1980, p. 87) – è «spazio dell'indecisione e dell'elusione, che vuol sempre impedire alle varie parti in gioco di comporsi in un intero definitivo, è lo spazio della vita precaria minacciata [...], del significato sempre latitante [ma che] brilla in tale fuggitiva dissimulazione»; è spazio di contraddizioni perseguite, rese forma dalla vacillante identità di Zeno, qui votato all'impossibile lotta contro il vizio del fumo.

La perpetuazione della «sozza abitudine», l'insistita esigenza, *durata tutta la vita*, di fumare ‘l'ultima sigaretta’ è funzionale alla *quest* di Zeno, e perciò alla trama costruita come *contraddizione necessaria perché il racconto abbia senso*.

E la contraddizione è il luogo della ‘coazione a ripetere’, della malattia-rifiuto del tempo lineare. Si legga questa dichiarazione posta a metà capitolo:

Tutti in famiglia si stupiscono della mia memoria per gli anniversari lieti e tristi nostri e mi credono tanto buono!

Per diminuirne l'apparenza balorda tentai di dare un *contenuto filosofico alla malattia dell'ultima sigaretta*. Si dice con un bellissimo atteggiamento: «mai più!». *Ma dove va l'atteggiamento se si tiene la promessa?* L'atteggiamento non è possibile di averlo che quando si deve rinnovare il proposito. Eppoi *il tempo*, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. *Da me, solo da me, ritorna* (Svevo 1979, p. 33).

Lucido ed esemplare il testo. Ci si soffermi ora sul senso da attribuire all'espressione «contenuto filosofico» proprio della «malattia» cui si lega l'«atteggiamento» tenuto da Zeno.

Naturalmente l'«atteggiamento» che nega la 'promessa' è il segno di una durata che va in direzione opposta al compimento del proposito (ciò comporterebbe il senso di una cosa conclusa e definitiva): si capisce allora che la 'malattia' stia proprio in questo 'atteggiamento', in questa durata inconclusa, e, più in generale, nella 'contraddizione' assunta come forma.

In questa prospettiva sta, credo, il senso del 'contenuto filosofico' dell'«atteggiamento»²⁶.

Ed è fusione degli opposti, 'filosofia' umoristica, possiamo supporre. In questa chiave i due capitoli III e IV (*Il fumo, La morte di mio padre*) possono essere valutati nella sequenza che la 'filosofia' umoristica prevede.

Si può ipotizzare che Svevo imposti il capitolo III come una sorta di *avvertimento* della malattia, non foss'altro per la natura *comica* della stessa nelle situazioni descritte, nell'immagine che Zeno offre di sé, cui seguirà il 'sentimento' della stessa nel capitolo IV.

Tutto il capitolo sembra organizzato intorno a questo registro: Zeno è protagonista di vicende che il lettore *avverte* (così sono *narrate*) come paradossali – cfr. l'episodio della casa di cura e la sua conclusione: «Venivo addirittura buttato fuori della mia prigione» (Svevo 1979, p. 49). La 'malattia' si annuncia secondo una *comicità* tale, che nelle azioni del personaggio Zeno cogliamo appunto il senso di una sapiente costruzione dell'*avvertimento della 'malattia'*.

Avvertimento che già volge a *sentimento*, come possiamo cogliere nella chiusa del capitolo, tranquillizzante a prima lettura, inquietante per le conseguenze che essa preannuncia:

Addormentandomi pensai di aver fatto bene di lasciare la casa di salute poiché avevo tutto il tempo per curarmi lentamente. Anche mio fi-

²⁶ Ma l'uso parodico del termine 'filosofico', quale ambigua teorizzazione della malattia, nella maniera in cui si è detto, non può non portarci alla mente il modo, anch'esso parodico, della stessa parola nel titolo *Premessa seconda* (filosofica) *a mo' di scusa*, epigrafe allusiva che riassume uno dei due capitoli d'ingresso al *Fu Mattia Pascal*.

glio che dormiva nella stanza vicina non s'apprestava certamente ancora a *giudicarmi o ad imitarmi*. Assolutamente *non v'era fretta* (ivi, p. 50).

Avvertimento (costruzione della 'malattia') giocato sul costituirsi del rapporto padre/figlio, come luogo del giudizio (e della possibile imitazione), ovvero momento critico, sospensione per Zeno, ribaditi poi come *sentimento della malattia, della sospensione*, scrittura come differenza («ricordo *tutto*, ma non intendo *niente*»), groviglio, luogo della 'coazione a ripetere', a partire dal capitolo successivo. Ovvero 'figura', se questa è *coscienza di figura*, per dirla con Genette.

Tutto il capitolo *La morte di mio padre* ha questo respiro: non c'è spazio per il comico qui, quell'avvertimento si è fatto cosa dolorosa e seria, *coscienza* (figura) dell'assenza (del padre e della legge), *sentimento* (umorismo) della malattia.

In questo senso possiamo comprendere meglio le frasi adoperate da Zeno-Svevo nell'ingresso del capitolo:

dirò di lui (del padre) solo quanto possa giovare a *ravvivare il ricordo di me stesso*.

«15.4.1890 ore 4^{1/2}. Muore mio padre. U. S.» Per chi non lo sapesse quelle due ultime lettere non significano *United States*, ma ultima sigaretta. [...] Nessuno lo crederebbe, ma, *ad onta di quella forma, quell'annotazione registra l'avvenimento più importante della mia vita* (ivi, p. 51).

È stabilito così il contatto tra l'«ultima sigaretta» e l'«avvenimento più importante» della vita di Zeno, la morte del padre, ovvero il momento in cui la 'malattia' di Zeno diventa *coscienza* della stessa, l'*avvertimento* si fa *sentimento*. Una malattia non più eludibile, costitutiva – per così dire – dello stesso soggetto. Il «*ravvivare il ricordo di me stesso*» sta sullo stesso piano dell'affermazione kafkiana, «rispondo che questa obiezione (la quale in parte può anche essere rivolta contro di Te) *non proviene da Te ma per l'ap-punto da me*» (Kafka 1976a, p. 689).

Scrittura umoristica, allora, e drammatica, che appalesa il *contrario*. Per dirla con Pirandello:

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè

quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo, *il sentimento del contrario* (Pirandello 1988, p. 135).

[Celebre la pagina pirandelliana: in realtà del «sentimento in arte», nei suoi esiti umoristici, si era occupato lo stesso Svevo. Per esempio nel 1887. Ci si soffermi sulla riflessione che segue, e si vedrà quanto risultati sostenuto teoricamente il discorso che qui si va sviluppando:

Si potrebbe esimersi dal parlare di questo sentimento a senso artistico tanto è chiaro nella coscienza di ognuno. Fra gli elementi di cui è composto v'ha di certo anche il ragionamento ma di un genere inferiore, non portato tanto lontano. Fra' due ragionamenti vi sono differenze importanti: Chi giudica riflette le immagini come quegli specchi di forme strane; non a pena percette le scompone per analizzarle mentre che sente è come lo specchio piano: Riproduce fedelmente. Di più, per giungere ad un giudizio, il cervello lavora a quello scopo più affrettatamente, abbandona quella via naturale, lenta, che secondo Edgardo Poe il cervello percorre quando vuole i risultati sicuri (Svevo 1954, pp. 148-49).]

Che altro fa Svevo con Zeno se non questo (dar forma al particolare *sentimento della 'malattia'*) nel passo (fondamentale) che segue?

la morte di mio padre fu una vera, grande catastrofe. Il paradiso non esisteva più ed io poi, a trent'anni, ero un uomo finito. Anch'io! M'accorsi per la prima volta che la parte più importante e decisiva della mia vita giaceva dietro di me, irrimediabilmente. Il mio dolore non era solo egoistico come potrebbe sembrare da queste parole. Tutt'altro! Io piangevo lui e me, e me solo perché era morto lui. Fino ad allora io ero passato di sigaretta in sigaretta e da una facoltà universitaria all'altra, con una fiducia indistruttibile nelle mie capacità. Ma io credo che quella fiducia che rendeva tanto dolce la vita, sarebbe continuata magari fino a oggi, se mio padre non fosse morto. Lui morto non c'era più una dimane ove collocare il mio proposito.

Tante volte, quando ci penso, resto stupito della stranezza per cui

questa disperazione di me e del mio avvenire si sia prodotta *alla morte di mio padre e non prima*. Sono in complesso cose recenti e per ricordare il mio enorme dolore e ogni particolare della sventura non ho certo bisogno di sognare come vogliono i signori dell'analisi. *Ricordo tutto, ma non intendo niente*. Fino alla sua morte io non vissi per mio padre. Non feci alcuno sforzo per avvicinarmi a lui e, quando si poté farlo senz'offenderlo, lo evitai. [...] Ci volle la malattia per legarmi a lui; la malattia che fu subito la morte (Svevo 1979, p. 52).

Il sentimento della malattia è evidente: e non è tanto, o solo, malattia della volontà, come spesso si semplifica, quanto piuttosto costituzione della 'malattia' come 'figura', luogo dell'assenza, della norma perduta, come ho più volte detto. Non per caso la malattia come 'figura' (cfr. Rella 1981, pp. 31 sgg.) si specchia nella 'figura' del padre: ne viene generata (e insieme le offre alimento); si fa terra di mezzo, spazio della scrittura infinitamente protratta. È nevrosi, luogo della 'coazione a ripetere', spazio in cui il ricordo deve restare incerto, mai assodato in 'metafora' – direbbe Proust – ma diluito in 'metonimia', secondo un procedimento opposto a quello che Genette intravede per l'opera proustiana.

Scrivo quest'ultimo:

Senza metafora, dice (all'incirca) Proust, niente veri ricordi; noi agguingiamo per lui (e per tutti): senza metonimia, niente concatenazione di ricordi, niente *storia*, niente romanzo. Poiché è la metafora a ritrovare il tempo perduto, ma è la metonimia a rianimarlo, e a rimmetterlo in movimento: essa lo restituisce a se stesso e alla sua vera «essenza», che è la sua fuga e la sua ricerca. Solo a questo punto, e solo allora – per mezzo della metafora, ma *nella* metonimia – ha inizio il racconto (Genette 1972, p. 66).

Per Svevo potrebbe ipotizzarsi una formula di questo tipo: «per mezzo della metonimia, ma *contro* la metafora, ha luogo il racconto»; se la particolare 'metafora' sveviana reca con sé l'oscurezza che già individuammo in Kafka, non concede l'identificazione che appunto la metonimia rimuove. Ed è lo spazio del 'romanzo' nella sua particolare natura di opera 'aperta'.

Ed è 'sentimento' della contraddizione: è indicativo che in questo capitolo la costituzione della 'malattia' si giustapponga al suo potenziale superamento, il «riconoscimento» del padre, se-

condo Ricoeur. È la fusione degli opposti (così come il percorso umoristico prevede), lo spazio della contraddizione reso intreccio, che impone una *fabula*, in cui Zeno si fa attore di un processo che reca al 'sentimento' della malattia, alla definizione della 'figura' paterna come *coscienza di figura*. Nel suo irrevocabile imporsi (la malattia del padre, lo schiaffo, la morte, il 'riconoscimento', la proiezione in una dimensione religiosa, il cielo senza Dio che rimanda alla malattia della/nella scrittura, la sanzione della nevrosi, ecc.).

Si genera qui il luogo intermedio, di cui più volte si è detto, lo spazio *estetico*, il luogo del racconto, cui la *figura del padre* dà corpo e da cui prende corpo.

16. Le ipotesi sin qui formulate sembrano verificate dal prosieguo della *Coscienza*.

Il capitolo *Storia del mio matrimonio* sancisce il *sentimento della malattia* nella illustrazione della *formazione incerta* di Zeno.

È il banco di prova della irrevocabilità di quanto il capitolo *La morte di mio padre* ha stabilito: il soggetto non può che abitare lo spazio della malattia.

Fin troppo scoperta l'evocazione del ruolo paterno in Giovanni Malfenti: ed è personaggio che afferma la densità della 'figura' del padre; non può costituire per Zeno una chiave di ritorno, il recupero di «quella fiducia che rendeva tanto dolce la vita». Malfenti costituisce il doppio del padre reale, ne rafforza le ragioni, abita un intreccio che rende chiara la difficile consistenza del soggetto, la sua *fabula*, il suo umoristico agire la vita. Il fantasma del vecchio Cosini sovrapponendosi al Malfenti assegna definitivamente a Zeno lo spazio della malattia.

È a ridosso della figura di Giovanni Malfenti, in effetti, che Zeno vuole completarsi come soggetto, tentando di definire – in realtà eludendola (ed è elusione della definizione) – la propria formazione, sposandosi. Attraverso quali situazioni è largamente noto. Vorrebbe sposare Ada e sposa Augusta: e quest'ultima si pone non tanto come completamento di Zeno, quanto come conferma della *differenza* rispetto a lui. La salute è lo spazio assegnato ad Augusta, la malattia quello che Zeno abita.

Tutto il suo percorso, non per caso, si sviluppa attraverso un procedimento fondamentalmente umoristico, secondo una stra-

tegia che porta il soggetto a mostrarsi 'debole' (nella *fabula*) e a *giudicarsi* come tale (nell'atto della scrittura, dell'intreccio).

La debolezza si costituisce come tale col giudizio che la sancisce: ed è debolezza, inettitudine, che il matrimonio catalizza, ma, non per caso, *trova forma* nell'atto della scrittura, nell'analisi così tentata. Ed è allusione, obliqua, da parte di Svevo alla sua identità di narratore, come si può evincere da un celebre brano (che ho già ricordato e che conviene ora citare in maniera più larga) relativo all'ordine dei valori che si costituiscono nel rapporto della 'moglie' Augusta col 'marito' Zeno:

Non so più se dopo o prima dell'affetto, nel mio animo si formò una speranza, la grande speranza di poter finire col somigliare ad Augusta ch'era la salute personificata. *Durante il fidanzamento io non avevo neppur intravista quella salute*, perché tutto immerso a studiare me in primo luogo eppoi Ada e Guido. La lampada a petrolio in quel salotto non era mai arrivata ad illuminare gli scarsi capelli di Augusta.

Altro che il suo rossore! Quando questo sparve con la semplicità con cui i colori dell'aurora spariscono alla luce diretta del sole, Augusta batté sicura la via per cui erano passate le sue sorelle su questa terra, quelle sorelle che possono trovare tutto nella legge e nell'ordine o che altrimenti a tutto rinunziano. Per quanto la sapessi mal fondata perché basata su di me, io amavo, io adoravo quella sicurezza. [...]

Essa sapeva che tutti dovevamo morire, ma ciò non toglieva che *oramai ch'eravamo sposati*, si sarebbe rimasti insieme, insieme, insieme. Essa dunque ignorava che quando a questo mondo ci si univa, ciò avveniva per un periodo tanto breve, breve, breve, che non si intendeva come si fosse arrivati a darsi del tu dopo non essersi conosciuti per un tempo infinito e pronti a non rivedersi mai più per un altro infinito tempo. Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. [...]

Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di

mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto. [...]

Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio (Svevo 1979, pp. 183-85).

La differenza è costituita: il matrimonio è il suo catalizzatore. Salute e malattia si giustappongono per Zeno che scrive, mentre scrive: da una parte l'ordine del mondo, di cui è testimone Augusta, dall'altro l'ordine (ambiguo) della scrittura. Da una parte la 'sicurezza' e la 'salute' della moglie, in quanto moglie, dall'altra l'umoristica epopea del soggetto, il marito, condannato alla 'malattia' (a 'convertire' in malattia la salute, *scrivendone*). La scrittura trasforma in ultima analisi l'avvertimento della malattia in sentimento della stessa²⁷.

Così l'intreccio certifica quel 'sentimento', rendendo vera la *fabula* cui va imponendo le proprie ragioni.

Malattia, matrimonio, umoristico ruolo del soggetto: motivi collegati per diversi passaggi alla figura del padre, al ruolo di scrittore infine.

Non si ripropone in questo modo quanto rilevammo discutendo della *Lettera* di Kafka? Per il letterato praghese il matrimonio era una sorta di cartina di tornasole della inettitudine, della impotenza del soggetto direttamente connessa all'attività di scrittore (una vicenda *etica* fattasi vicenda *estetica*, per usare un modo su cui vado insistendo). Non sembra affermarsi questo, obliquamente, anche in Svevo?

17. Le ultime riflessioni sulla *Coscienza di Zeno* sono relative al capitolo *Psico-Analisi*, verifica, si vedrà, del percorso 'umoristico' che si è tentato di disegnare.

Questo è il momento del *vedere* e del *vedersi*, e *vedersi* in rapporto al *vedere*, col constatare che lo spazio che questi due poli

²⁷ D'altro canto è così pure in Pirandello: Mattia Pascal diventa *fu* Mattia Pascal nella *scrittura* del diario da leggersi cinquant'anni dopo, ecc.

impegnano è *uno opposto all'altro*, che non c'è che un punto di contatto, quello del sé sospeso.

Non siamo al *vedersi vivere* pirandelliano, eppure quell'effetto di sdoppiamento (che è tale in quanto *oggetto del racconto*) riappare con altri abiti in ossequio alla poetica umoristica di cui stiamo seguendo le mosse.

Il *vedersi* è una visione profonda, che va ben al di là della proposta del medico analista, il quale, per stare al nostro discorso, resta nella zona del *vedere* (laddove *le immagini* rimandano a cose, i *significanti* ai *significati*); non per caso per esprimerla Svevo adopera la metafora del sogno. Il sogno del sé bambino che sogna:

Nel mezzo sonno cui m'abbandonai ebbi un sogno dell'immobilità dell'incubo. Sognai di me stesso ridivenuto bambino e soltanto per vedere quel bambino come sognava anche lui. Giaceva muto in preda ad una letizia che pervadeva il suo minuto organismo. Gli pareva di aver finalmente raggiunto il suo antico desiderio. Eppure giaceva là solo e abbandonato! Ma vedeva e sentiva con quell'evidenza come si sa vedere e sentire nel sogno anche le cose lontane (Svevo 1979, p. 450).

Di là, nella profondità dello spazio onirico, c'è un soggetto antico, non casualmente raffigurato come un sé bambino, colui che istituzionalmente si colloca prima della storia, dell'esperienza, immagine di una sanità impossibile, preclusa dal doppio diaframma del sogno; di qua c'è un vecchio, colui che è alla fine dell'esperienza, ma non ha esperienza certa. *Ricorda, ma non intende.*

Così Zeno *si vede vedere*; egli *si osserva* mentre *osserva*, e *sa* che ciò che gli si appalesa è spazio della finzione, sono «immagini». E *sa* «di averle inventate», ma *sa* anche che la sua è «una creazione, non già una menzogna» (ivi, p. 445).

«Immagine» come parola tematica: è forse casuale che in questo capitolo tale termine ricorra con una frequenza difficilmente riscontrabile altrove? Esso è allusivo dell'effetto dello sguardo profondo, *sentimento della malattia*, dunque, da cui Zeno non vuole guarire perché non può, e non può perché la malattia rimanda ad una condizione patologica di più ampio respiro, ormai irrevocabile, che le diverse situazioni appalesano come tale.

Abissale la differenza tra Zeno che ha scoperto il gioco e l'analista che non ha nemmeno capito che si tratta di un gioco. La prospettiva di quest'ultimo è quella di credere che ci sia una verità nelle 'immagini', che da qualche parte ci sia una sanità in qualche misura attingibile; altra è l'ottica di Zeno che insiste a giocare sapendo di giocare, e dal gioco non deve allontanarsi, perché *sa* che solo in esso lui consiste.

Per l'analista c'è la malattia e c'è il rimedio, basta volerlo; per Zeno non c'è rimedio perché in realtà non c'è malattia.

L'analista *vede*, al di là della malattia e delle sue immagini, la sanità; Zeno *si vede* come 'creatore' di 'immagini'.

Egli *sa* che quelle 'immagini' non possono rimandare alla malattia, *sono* la malattia; esse non sono immagini distorte di un reale da recuperare secondo il filo di una sanità possibile, esse *sono* il reale. Non c'è significato oltre il significante, c'è solo quest'ultimo:

Il dottore stesso assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbe rappresentato un giorno di più della mia vita. Le rose avrebbero avuto il loro pieno effluvio e magari anche le loro spine.

È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che camminano per la stanza perché le vediate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive. A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio di cui sentivo l'aria, la luce e anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato (ivi, pp. 445-46).

Desiderio, significante; se un significato ci fu, questo è lontano, terribilmente lontano; appartenne ad un'altra stagione, antica, molto più antica di quella del padre. Quella che fu del Padre, della legge: stagione perduta. Semmai il padre poté catalizzare quei significanti nell'ordine incerto della 'figura': *non sapeva, sa* il figlio, che ha «*coscienza di figura*» (Genette).

Il padre credette in alcuni valori, lavorò per essi; per stare al dato storico, come riferisce Camerino citando Hermann Broch, «l'uomo d'affari di Svevo ha alle sue spalle [...] la storia di una assimilazione» (Camerino 1974, p. 13). Storia del padre, effetto-

Rathenau²⁸ per lo Svevo prima dell'evento bellico; è *dopo* che il figlio scopre il cielo di carta lacerato. Ma la colpa non fu del padre, fu del figlio che si accorse della finzione. La colpa – diceva Kafka riferendosi al padre – non deriva da te, *ma da me*.

La *Coscienza*, in questo senso, riporta ad una violazione (dal sapore biblico) leggibile solo nel suo più terribile effetto, la maledizione dell'intervento bellico, la cui responsabilità ricade paradossalmente su chi lo subisce. Resta l'effetto; la terribile evidenza della guerra non ammette ritorni, solo la lucida consapevolezza che «qualunque sforzo di darci la salute è vano» (Svevo 1979, p. 479). La causa remota (il 'significato') è indecifrabile, non pertiene in ogni caso al racconto.

L'intreccio (scrittura scandita ora per 'immagini' in pagine di diario – ed è il segno della pura virtualità dell'esperienza, muta e autoreferenziale) rende in questo modo vera una *fabula* complessiva (che coincide con la vita di Zeno) costruita come luogo del disagio, della malattia, di portata epocale. Ed è *questo* romanzo (la *Coscienza*), racconto dell'*effetto*, *mai più della 'causa'*, che si specchia e si inverte nella 'figura' del padre. Così *ciò che consegue* (l'intreccio) fornisce senso, precario, mai certo, alla 'nevrosi' del testo, alla 'nevrosi' di Zeno:

Il dottore, quando avrà ricevuto quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita *quando non ne conosco quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso.*

Naturalmente io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella mia vita stessa una manifestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati appena curati (ivi, pp. 478-79).

²⁸ Afferma Camerino (1974, p. 7) che «secondo l'attendibile testimonianza di Silvio Benco, nel periodo precedente la prima guerra mondiale l'uomo di cui Svevo 'ragionava volentieri [...] era Rathenau; attraeva il suo spirito quella figura mista d'industriale, d'uomo di pensiero e di vangelizzatore della propria nazione e, se possibile, della vita europea'. Una figura quasi leggendaria, almeno all'inizio del novecento» (il testo cui l'A. fa riferimento è S. Benco, *Prefazione a La coscienza di Zeno*, Dall'Oglio, Milano 1974).

Come è noto siamo alle ultimissime battute della *Coscienza*, al momento in cui il *sentimento della malattia* assume forma (letteralmente) universale, terribile cosmologia che ricorda la tetraggine di Blanqui di cui dice Benjamin (1976d, *passim*)²⁹.

*Il 'se' come grimaldello: sull'«Uno, nessuno e centomila»
di Luigi Pirandello*

18. «Il naso di Cleopatra: se fosse stato più corto, tutta la faccia della terra sarebbe cambiata» (Pascal 1994, n. 162, p. 178). Nota la riflessione di Pascal, almeno quanto la ripresa «antagonista» (cfr. Guaragnella 2000, p. 55) di Pirandello: «Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altri vicende avrebbe avuto il mondo» (Pirandello 1988, p. 167).

È il 'se' il grimaldello della riflessione di Pascal, della riflessione 'umoristica' pirandelliana: una minuzia grammaticale a dissolvere la normalità delle cose, a impostare un diverso ordine del discorso che scardini infine, per dirla con Chamfort, ciò che è «convention reçue». Così nella folgorante osservazione, quasi in conclusione dell'*Umorismo*:

questo *se*, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può esser causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo! (ivi, pp. 167-68).

Riflessione sulfurea: una sorta di sintesi del noto studio del 1908 e, in sintesi, il punto di avvio dell'*Uno, nessuno e centomila*, forse il romanzo più sofferto tra quelli pirandelliani, approdato alla forma tra il 1925 e il 1926, dopo quasi vent'anni di gestazione.

Un racconto che proprio da Sterne prende le mosse, da un *naso*, principio di una narrazione che revoca in dubbio – come per il gentiluomo inglese – la saldezza del *plot*, e nel *plot* la storia di un uomo, di un intero sistema di valori, infine. Un *naso*, una sorta di *se*, l'origine di un romanzo 'ipotetico', che dissolve il senso

²⁹ Cfr. utilmente Rella 1981, pp. 67 sgg.

che al romanzo abitualmente si chiede, e perciò stesso gli statuti del romanzo.

Anche per questa ragione, la pubblicazione di *Uno, nessuno e centomila* «coincide» – come ricorda Macchia (2000, p. 69) – «con il lungo addio al romanzo»: la *rappresentazione* dell'identità impossibile, ciò che quest'ultimo non avrebbe mai più potuto risolvere in forma, impegnava ora il drammaturgo siciliano³⁰.

Ultimo romanzo, romanzo-bilancio, dunque, nel quale è condensata la ricerca artistica del suo autore. Il percorso umoristico, essenzialmente, lo scandaglio analitico, il gigantesco *j'accuse* nei riguardi di convenzioni e rituali borghesi.

E Sterne è appunto qui a dar forza all'esperimento, a fornire motivi e argomenti a chi sostiene l'onere della prova, a rendere possibile il romanzo 'ipotetico', dilatando il 'se' del saggio del 1908 nell'universo molteplice delle *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*, così come recita il lungo sottotitolo dell'*Uno, nessuno e centomila*, sul modello settecentesco de *La vita e le opinioni di Tristram Shandy (in nove tomi)*³¹.

Ed il 'se' che si fa forma, aggetta ombre lunghe sulla validità del sistema della formazione ed educazione che la tradizione esibiva come valore assoluto, infine. Così anche nell'*Uno, nessuno e centomila* la 'figura' del padre decide il percorso di questo *Bildungsroman* capovolto, rende ragione della 'malattia' di Vitangelo Moscarda, non più solo l'inezia di un brutto naso, ma un intero universo smantellato dai colpi implacabili della riflessione umoristica.

19. Sta appunto nel naso che pende da un lato, secondo le involontarie osservazioni di Dida, la moglie di Vitangelo Moscarda, il

³⁰ Per dirla con Giovanni Macchia (2000, p. 64), oggetto della ricerca pirandelliana «non è più l'uomo, come in Schlemihl, come in Mattia Pascal, che ha ceduto l'ombra, bensì l'ombra che ha perduto l'uomo: ombre vane spettrali, in cerca di un corpo. I *Sei personaggi* sono già silenziosamente in marcia verso il palcoscenico del loro teatro».

³¹ Scrive Macchia (ivi, p. 65): «È al *Tristram Shandy*, al suo ritmo mobilissimo e continuamente interrotto, ai suoi brevi capitoletti staccati, all'uso smodato dell'«opinione» che ostacola l'azione, alla tessitura umoristica e disordinata di tutto l'insieme, che fa pensare l'ultima e travagliata fatica narrativa di Pirandello».

principio della narrazione pirandelliana: l'*avvertimento del contrario* proprio della lezione umoristica consiste in questa banalità. E parte di qui la dissoluzione del soggetto.

Didà dunque è responsabile dell'avvio della vicenda umoristica che destruttura il personaggio: può parere cosa di piccolo conto il fatto che stia in lei il punto di partenza. Non è così se si tien conto dell'importanza che il tema del matrimonio ha assunto nei testi di cui sinora ci siamo occupati: è una cartina di tornasole della scarsa evidenza del soggetto. Ma c'è di più. Nel romanzo pirandelliano il matrimonio non fu una decisione di Moscarda, quanto una scelta di suo padre, che intese con ciò dare senso, il *suo* senso, alla vita del figlio votata all'«ozio». Si legga il brano che segue:

– Si vede, – voi dite, – che avevate molto tempo da perdere.

No, ecco. Per l'animo in cui mi trovavo. Ma del resto sì, anche per l'ozio, non nego. Ricco, due fidati amici, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo, badavano ai miei affari dopo la morte di *mio padre*; *il quale per quanto si fosse adoperato con le buone e con le cattive, non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sì, giovanissimo*; forse con la speranza che almeno avessi presto un figliolo che non mi somigliasse punto; e pover'uomo, neppur questo aveva potuto ottenere da me.

Non già, badiamo, ch'io opponessi volontà *a prender la via per cui mio padre m'incamminava. Tutte le prendevo. Ma camminarci, non ci camminavo*. Mi fermavo ad ogni passo; mi mettevo prima alla lontana, poi sempre più da vicino *a girare attorno a ogni sassolino* che incontravo, e mi meravigliavo assai che gli altri potessero passarmi avanti senza fare alcun caso di *quel sassolino che per me intanto aveva assunto le proporzioni di una montagna insormontabile*, anzi d'un mondo in cui avrei potuto senz'altro domiciliarmi.

Ero rimasto così, *fermo ai primi passi di tante vie*, con lo spirito pieno di mondi, o di sassolini, che fa lo stesso (Pirandello 1994, pp. 740-41).

È facile osservare come in questo modo sia già disegnata, nella impossibile scelta tra le «tante vie», la terra di mezzo del soggetto, e come il «sassolino» abbia lo stesso valore dei «gradini» insormontabili di cui dice Kafka, e come per Kafka l'impossibile scelta di Moscarda, in modo mediato, sia legata al tema del matrimonio. È il segno di una debolezza che, come per Kafka, obli-

quamente rimanda alla difficile condizione di ‘autore’: in questa chiave si rifletta sul motivo dell’aporia, presente nel testo.

È il disegno della *quête*. Sostiene Agamben:

la *quête* è l’esatto contrario [...] di quella *scientia experimentalis*, il cui progetto è già sognato, alla fine del Medioevo, da Ruggero Bacone e che troverà poi in Francesco Bacone la sua codificazione.

Mentre l’esperienza scientifica è, infatti, la costruzione di una via certa (di una *méthodos*, cioè di un sentiero) alla conoscenza, la *quête* è, invece, il riconoscimento che l’assenza di via (l’aporia) è l’unica esperienza possibile per l’uomo (Agamben 1978, p. 24).

Quête, opposizione al sapere scientifico, perdita di consistenza, di identità, infine, che l’*humanitas* garantisce. Si tratta – come è noto – di riflessione ricorrente in Pirandello: basterà ricordare, a questo proposito, le ragioni dell’invettiva centrata sul «solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*», nella *Premessa seconda* al *Fu Mattia Pascal*.

Sta appunto nella particolare condizione della ‘aporia’ la natura del «male» che l’osservazione di Dida catalizza. È lei, come Augusta per Zeno, misura della ‘inettitudine’ che Moscarda patisce³²: a ridosso della sua ‘normalità’ prende corpo la ‘differenza’ che investe il marito e l’intero suo mondo. Ed è ‘differenza’ che è coscienza delle contraddizioni che investono il soggetto, resa come spazio della contraddizione del racconto, nel racconto. Contraddizione della *forma*-romanzo, ossimoro strutturale perseguito come tale, per un intreccio che esprime, in ultima analisi, la difficile, impossibile poi, riducibilità del soggetto e dell’esistente al linguaggio della rappresentazione letteraria³³.

Procediamo con ordine.

Si prenda in esame l’ultima parte del capitolo I, *Mia moglie e il mio naso* (è il prosieguo della precedente citazione), del *Libro primo*: una fulminante dichiarazione di poetica nella prospettiva appena accennata:

³² Su questo aspetto cfr. Masiello 1994, p. 529.

³³ Scrive Masiello (ivi, pp. 530-31): «L’identità dell’io emerso dalla distruzione della ‘logica della realtà’ di Vitangelo Moscarda può essere definita solo in negativo: per ciò che non è più [...] non già per ciò che è diverso e nuovo».

ma andare, non sapevo dove andare.

Ora, ritornando alla scoperta di quei lievi difetti, sprofondai tutto, subito, nella riflessione che dunque – possibile? – non conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose mie che più intimamente m'appartenevano: il naso, le orecchie, le mani, le gambe. E tornavo a guardarme per rifarne l'esame.

Cominciò da questo il mio male. *Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene* (Pirandello 1994, pp. 741-42).

È evidente, per il modo in cui Pirandello imposta il racconto, che si tratta di avventura affatto conclusa, consegnata appunto ai «libri», alla scrittura: il narratore-Moscarda conosce già l'esito finale, ne sono spie quel «come dirò», o anche i modi verbali «cominciò», «doveva ridurmi», ecc. allusivi di fatti già accaduti. Eppure una conclusione, per così dire, 'esatta' risulta negata dal *Non conclude*, titolo e sintesi del capitolo finale del racconto.

Se, come si può desumere da tutto ciò, questo è un romanzo scritto *à rebours*, rimandando la sua narrazione appunto alla dichiarazione d'inizio poco fa citata, dobbiamo supporre che si tratti di un ossimoro fortemente voluto. Siamo, cioè, anche qui alla fusione degli opposti: un'«opera aperta» che è *anche* circolarmente conclusa, se inizio e fine strutturalmente si tengono.

Aporia anche in questo caso. Nessuna meraviglia per questi modi del discorso: lo spazio della contraddizione che la trama reca con sé è necessario nei casi che stiamo analizzando.

E ancora una volta l'intreccio fa aggio sulla *fabula*: il singolare percorso di Pirandello (il racconto-verifica di una «originale poetica neo-umanistica, impegnata a costituire [...] la cifra del caos» segnata dalla giustapposizione di «nulla» ed «eternità», in questa chiave gli elementi fondanti della «creatività»³⁴) determina la storia di Moscarda, la sua aporia, il complesso momento conoscitivo, l'impossibile sua consistenza, infine.

³⁴ Cfr. Cavalluzzi 2003, pp. 205-15. E ancora: «delle catene del nulla [Pirandello] non sembrerà mai riuscire a disfarsi, come non lo abbandonerà mai (fino all'ultima sua opera, ai *Giganti della montagna*) la tensione all'eternità» (*ibid.*). Se ciò è particolarmente vero nell'esperienza teatrale (la riflessione di Cavalluzzi si sviluppa a ridosso dei *Sei personaggi in cerca d'autore*), non si dimentichi quanto

Si torni a riflettere sullo spazio assegnato al soggetto. Ci si soffermi sull'*incipit* del capitolo IV, *Com'io volevo esser solo*, del *Libro primo*, una prima fase della 'riflessione' di Moscarda:

Io volevo essere solo in un modo affatto insolito, nuovo. Tutt'al contrario di quel che pensate voi: cioè *senza me* e appunto *con un estraneo attorno*.

Vi sembra già questo un primo segno di pazzia?

Forse perché non riflettete bene. [...]

La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno: luogo o persona che sia, che del tutto vi ignorino, che del tutto voi ignoriate, così che la vostra volontà e il vostro sentimento *restino sospesi* e smarriti *in un'incertezza angosciosa* e, cessando ogni affermazione di voi, cessi l'intimità stessa della vostra coscienza. La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi (Pirandello 1994, p. 748).

Non c'è soverchio bisogno di commento per comprendere che al soggetto competa il luogo dove si resta «sospesi», egli stesso forma dell'«incertezza», terra di mezzo di cui più volte si è detto.

Tutto il *Libro secondo*, nel quale l'*avvertimento* va mutandosi in *sentimento del contrario*, è condotto nei modi di un discorso, non per caso, largamente punteggiato e 'commentato' da un linguaggio fortemente metaforizzante, per 'figure', dunque, espressive della precarietà, mancanza ed evanescenza che pertengono a Moscarda. Solo a scorrere i titoli dei capitoli, ciò risulta evidente.

Segnalo due momenti per tutti: si legga dal capitolo *E allora?*, nel quale è affrontato il motivo della 'casa' in relazione al padre che la costruì:

Guardate. Io abitavo con mia moglie la casa che mio padre s'era fatta costruire dopo la morte immatura di mia madre, per levarsi da quella dov'era vissuto con lei, piena di cocentissimi ricordi. Ero allora ragazzo, e soltanto più tardi potei rendermi conto che proprio all'ultimo *quella casa era stata lasciata da mio padre non finita* e quasi aperta a chiunque volesse entrarvi.

Pirandello sosteneva a proposito del suo *Uno, nessuno e centomila*: «Avrebbe dovuto essere il proemio della mia produzione teatrale e ne sarà invece, quasi un *riepilogo*». Cfr. Macchia 2000, p. 63; Leone De Castris 1962, p. 199.

Quell'arco di porta senza la porta che supera di tutta la cèntina da una parte e dall'altra i muri di cinta della vasta corte davanti, non finiti; con la soglia sotto distrutta e scortecciati agli spigoli i pilastri; mi fa ora pensare che mio padre la lasciò così quasi in aria e vuoto, forse perché pensò che *la casa*, dopo la sua morte, *doveva restare a me, vale a dire a tutti e a nessuno*; e che le fosse inutile perciò il riparo d'una porta (ivi, pp. 762-63).

Nella 'figura' della casa 'aperta', senza «il riparo d'una porta», si specchia l'inconsistenza di Moscarda, in essa sta il suo essere «tutti e... nessuno».

Precarietà, evanescenza, come si vede, ribadite nello splendido *Nuvole e vento*, testo breve, ma densissimo che rende ragione del linguaggio per 'figure'. Vale la pena trascriverlo:

Ah, non avere più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdrajati qua sull'erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare.

Nuvole e vento.

Che avete detto? Ahimè, ahimè. Nuvole? Vento? E non vi sembra già tutto, avvertire e riconoscere che quelle che veleggiano luminose per la sterminata azzurra vacuità sono nuvole? Sa forse d'essere la nuvola? Né sanno di lei l'albero e la pietra, che ignorano anche se stessi; e sono soli.

Avvertendo e riconoscendo la nuvola, voi potete, cari miei, pensare anche alla vicenda dell'acqua (e perché no?) che divien nuvola per divenir poi acqua di nuovo. Bella cosa, sì. E basta a spiegarvi questa vicenda un povero professoruccio di fisica. Ma spiegarvi il perché del perché? (ivi, pp. 774-75).

Opportunamente Guaragnella (2000, p. 66) ricorda come Leopardi sia «l'archetipo più vicino e significativo» delle immagini che in questo brano si affollano, di un linguaggio 'figurato', come si può osservare, qui largamente allusivo del divenire che segna il soggetto, la sua non definibile identità.

Nella raffigurazione delle nuvole, in particolare, si evidenzia il fluire delle cose, forma esse stesse del perenne mutare.

A immagini analoghe con valore analogo aveva fatto ricorso

Hermann Hesse nel suo *Peter Camenzind* (1904): una occasione troppo intrigante per non dover citare:

Si librano argentee nell'aria in sottili strati, veleggiano sorridenti con gli orli dorati, si riposano colorate di giallo, di rosso, d'azzurro. Strisciano lente ed oscure, come assassini, si rincorrono sibilando a testa bassa come cavalieri infuriati, penzolano tristi e sognanti a pallide altezze come melanconici eremiti. Assumono la forma di isole felici e di angeli benedicienti, rassomigliano a mani minacciose, a vele fluttuanti, a gru erranti. Si librano nell'aria sospese tra il cielo di Dio e la povera terra, simili a belle allegorie di ogni desiderio umano, ed appartengono ad entrambi – sogni della terra, nei quali essa avvicina la propria anima contaminata alla purezza del cielo. Sono l'eterno simbolo di ogni vagabondaggio, d'ogni ricerca, d'ogni desiderio e nostalgia. E così, come esse stanno sospese tra cielo e terra titubanti, piene di desiderio e caparbieta stanno sospese le anime degli uomini tra il tempo e l'eternità (Hesse 1992, p. 108).

Hesse: non è casuale che questo autore stabilisca poi con il suo *Lupo nella steppa*, praticamente contemporaneo (1927) all'*Uno, nessuno e centomila*, singolari affinità con il romanzo pirandelliano. Il «fascinoso *leitmotiv* dell'esistenza sradicata» (Sechi 2000b, p. 234), la malinconia dell'individuo intento ad «ascoltare il mondo e gli uomini che vivono al di là delle sue finestre, sapendo di esserne escluso» (Hesse 1999, p. 53), hanno più di una consonanza con l'opera pirandelliana.

20. Potremmo largamente insistere sulla 'debolezza' del soggetto: conviene semmai segnalare il momento in cui questa condizione di Vitangelo Moscarda risulta acquisita attraverso la 'riflessione' di sapore umoristico, secondo le linee illustrate nel saggio del 1908. La fase in cui il 'se', cui ho fatto riferimento in precedenza, si dilata in scrittura inserendosi «come un cuneo» nella vicenda di Moscarda, per produrre la sua «scomposizione».

Valga, per esempio, l'andamento del capitolo *Quel caro Gengè*, ancora nel *Libro secondo*, laddove Moscarda traccia un primo bilancio della sua inconsistenza:

– No no, bello mio, statti zitto! Vuoi che non sappia quel che ti piace e quel che non ti piace? Conosco bene i tuoi gusti, io, e come tu la pensi.

Quante volte m'aveva detto così Dida mia moglie? E io, imbecille, non ci avevo mai fatto caso.

Ma sfido ch'ella conosceva quel suo Gengè più che non lo conoscessi io! E non era mica un fantoccio. Se mai, il fantoccio ero io.

Sopraffazione? Sostituzione?

Ma che!

Per sopraffare uno, bisogna che questo uno esista; e per sostituirlo, bisogna che esista ugualmente e che si possa prendere per le spalle e strappare indietro, per mettere un altro al suo posto.

Dida mia moglie non m'aveva né sopraffatto né sostituito. Sarebbe sembrata a lei, al contrario, una sopraffazione e una sostituzione, *se io*, ribellandomi e affermando comunque una volontà d'essere a mio modo, mi fossi tolto dai piedi quel suo Gengè.

Perché quel suo Gengè esisteva, mentre io per lei non esistevo affatto, non ero mai esistito.

La realtà mia era per lei in quel suo Gengè ch'ella s'era foggato, che aveva pensieri e sentimenti e gusti che non erano i miei e che io non avrei mai potuto minimamente alterare, senza correre il rischio di diventar subito un altro ch'ella non avrebbe più riconosciuto, un estraneo che ella non avrebbe più potuto né comprendere né amare.

Purtroppo *non avevo mai saputo dare una qualche forma alla mia vita; non mi ero mai voluto fermamente in un modo mio proprio e particolare*, sia per non avere mai incontrato ostacoli che suscitassero in me la volontà di resistere e di affermarmi comunque davanti agli altri e a me stesso, *sia per questo mio animo disposto a pensare e a sentire anche il contrario di ciò che poc'anzi pensava e sentiva, cioè a scomporre e a disgregare* in me con assidue e spesso opposte riflessioni *ogni formazione mentale e sentimentale*; sia infine per la mia natura così inchinevole a cedere, ad abbandonarsi alla discrezione altrui, non tanto per debolezza, quanto per noncuranza e anticipata rassegnazione ai dispiaceri che me ne potessero venire.

Ed ecco, intanto, che me n'era venuto! *Non mi conoscevo affatto, non avevo per me alcuna realtà mia propria, ero in uno stato come di fusione continua, quasi fluido, malleabile*; mi conoscevano gli altri, ciascuno a suo modo, secondo la realtà che m'avevano data; cioè vedevano in me ciascuno un Moscarda che non ero io, non essendo io propriamente nessuno per me; tanti Moscarda quanti essi erano, *e tutti più reali di me che non avevo per me stesso, ripeto, nessuna realtà* (Pirandello 1994, pp. 779-80).

È già qui dunque la presa d'atto della inconsistenza del soggetto, della sua nullità, una prima verifica che

l'alterità dell'essere-per-gli-altri rispetto all'essere-per-sé, percepita originariamente nella forma di una scissione duale all'interno del rapporto di coppia, si rifrange – scomponendosi e moltiplicandosi – nella innumerevole pluralità degli altri per i quali si è qualcosa di diverso da ciò che si presumeva di essere. All'unico Moscarda della coscienza soggettiva illusa, subentrano i centomila Moscarda delle percezioni sociali esterne dell'io; centomila: cioè nessuno (Masiello 1994, p. 521).

E siamo subito al *Libro terzo*, nel quale la condizione di nullità viene certificata come derivazione immediata dal rapporto col padre. Si legga dal capitolo *Scoperte*:

Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. *Moscarda*. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante.

Non aveva mica un nome per sé il mio spirito, né uno stato civile: aveva tutto un suo mondo dentro; ed io non bollavo ogni volta di quel mio nome, a cui non pensavo affatto, tutte le cose che mi vedevo dentro e intorno. Ebbene, ma per gli altri io non ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, tutto intero, indiviso e pur vario. Ero invece, fuori, nel loro mondo, *uno* – staccato – che si chiamava Moscarda, un piccolo e determinato aspetto di realtà non mia, incluso fuori di me nella realtà degli altri e chiamato *Moscarda* (Pirandello 1994, pp. 786-87).

Comincia col *nome* la mistificazione del sé: ingresso irriverente degli altri nella propria sfera, violazione del «mondo dentro», che non necessita di classificazioni, non di una forma, che resta qualcosa di innaturale, che il soggetto deve subire.

Il *nome* è l'ingresso nel mondo della storia, evento terribile che immobilizza ad un ruolo e una decisione che il soggetto non poté scegliere. Altri lo fecero per lui, la famiglia, il padre.

Si legga nel prosieguo:

Ma le condizioni? dico le condizioni mie che non dipendevano da me? le condizioni che mi determinavano, fuori di me, fuori d'ogni mia volontà? le condizioni della mia nascita, della mia famiglia? Non me l'ero mai poste davanti, io, per valutarle come potevano valutarle gli altri, ciascuno a suo modo, s'intende, con una sua particolare bilancia, a peso d'invidia, a peso d'odio o di sdegno o che so io.

M'ero creduto finora un uomo nella vita. Un uomo, così, e basta. Nella vita. Come se in tutto mi fossi fatto da me. Ma come quel corpo non me l'ero fatto io, come non me l'ero dato io quel nome, e nella vi-

ta ero stato messo da altri senza mia volontà; così, senza mia volontà, tant'altre cose m'erano venute sopra dentro intorno, da altri; [...]

La storia della mia famiglia! La storia della mia famiglia nel mio paese: non ci pensavo; ma era in me, questa storia, per gli altri; io ero uno, l'ultimo di questa famiglia; e ne avevo in me, nel corpo, lo stampo e chi sa in quante abitudini d'atti e di pensieri, a cui non avevo mai riflettuto, ma che gli altri riconoscevano chiaramente in me, nel mio modo di camminare, di ridere, di salutare. Mi credevo un uomo nella vita, un uomo qualunque [...]; e quel mio poter credermi un uomo qualunque, voglio dire quel mio stesso ozio, che credevo proprio mio, non era neanche mio per gli altri: m'era stato dato da mio padre, dipendeva dalla ricchezza di mio padre; ed era un ozio feroce, perché mio padre...

Ah, che scoperta! Mio padre... La vita di mio padre... (ivi, pp. 789-90).

Siamo dunque al punto nodale: l'inettitudine patita dal soggetto ha come suo referente immediato la 'figura' del padre, ancora una volta, come tutte le altre che abbiamo sinora analizzato.

Ricerare nella storia del padre le ragioni della propria (non) identità è lo spazio che il soggetto-Moscarda attiva³⁵. Si legga dal capitolo *Le radici* del *Libro terzo*, dove è l'immagine del padre ad apparire a Moscarda:

M'appare. Alto, grasso, calvo. E nei limpidi quasi vitrei occhi azzurrini il solito sorriso gli brillava per me, d'una strana tenerezza, ch'era un po' compatimento, un po' derisione anche, ma affettuosa, come se in fondo gli piacesse ch'io fossi tale da meritarmela, quella sua derisione, considerandomi quasi un lusso di bontà che impunemente egli si potesse permettere.

Se non che, questo sorriso, nella barba folta, così rossa e così for-

³⁵ Scrive Masiello (1994, p. 527): «In questa catena di relazioni e di condizionamenti soffocanti, su cui si sviluppa la riflessione critica di Vitangelo Moscarda, emerge, come anello primario da spezzare, la figura del padre, oggetto di una rappresentazione diffidente, ostile, su cui grava lo sgomento dell'assimilazione genetica e l'angoscia dell'identificazione morale. [...] Il disconoscimento e il rifiuto della figura del padre [...] al di là delle ovvie implicazioni e motivazioni freudiane, implica per Vitangelo Moscarda (come del resto per il suo confratello Zenò) il rifiuto e la condanna della realtà sociale che il padre incarna e delle forme di vita, dei modelli di comportamento, dei codici di valori, che la strutturano».

temente radicata che gli scoloriva le gote, questo sorriso sotto i grossi baffi un po' ingialliti nel mezzo, era a tradimento, ora, una specie di ghigno muto e frigido, lì nascosto; a cui non avevo mai badato. E quella tenerezza per me, affiorando e brillando negli occhi da quel ghigno nascosto, m'appariva ora orribilmente maliziosa: tante cose mi svelava ad un tratto che mi fendevano di brividi la schiena. [...]

«Ma se tu eri e sei ancora uno sciocco... sì, un povero ingenuo sventato, che te ne vai appresso ai tuoi pensieri, senza mai fermarne uno per fermarti; e mai un proposito non ti sorge, che tu non ti ci metta a girare attorno, e tanto te lo guardi che infine ti ci addormenti, e il giorno appresso apri gli occhi, te lo vedi davanti e non sai più come ti sia potuto sorgere se jeri c'era quest'aria e questo sole; per forza, vedi, io ti dovevo voler bene così. Le mani? che mi guardi? ah, questi peli rossi qua, anche sul dorso delle dita? gli anelli... troppi? e questa grossa spilla alla cravatta, e anche la catena dell'orologio... Troppo oro? che mi guardi?» (Pirandello 1994, pp. 790-91).

Si tenga ora conto che le accuse rivolte a Moscarda sono quelle che egli *immagina gli rivolga il padre*: siamo alla fase del paralogismo conoscitivo (come in Kafka), alla situazione per la quale 'la colpa' risiede nel figlio in quanto *coscienza* degli atti del padre, patiti ora dal figlio. Ne consegue l'aporia, il luogo intermedio delle decisioni impossibili, lo spazio della 'figura'.

Ed è *figura come coscienza di figura*, ossia coscienza della inconsistenza di un sé determinato dalle scelte (da Pirandello presentate in realtà come casuali) del padre: la sua irresponsabilità, *allora*, si è fatta – per così dire – responsabilità, *ora*, nel figlio, il quale patisce nella sua condizione sospesa la responsabilità dell'altrui irresponsabilità. Si legga il prosiegua della riflessione di Moscarda:

Mio padre!

Nel vano, ora, un silenzio esterrefatto, grave *di tutte le cose insensate* e informi, che stanno nell'inerzia mute e impenetrabili allo spirito.

Fu un attimo, ma l'eternità. Vi sentii dentro tutto lo sgomento delle necessità cieche, delle cose che non si possono mutare: la prigione del tempo; il nascere ora, e non prima e non poi; il nome e il corpo che ci è dato; la catena delle cause; il seme gettato da quell'uomo: mio padre senza volerlo; il mio venire al mondo, da quel seme; involontario frutto di quell'uomo; legato a quel ramo; espresso da quelle radici (ivi, p. 791).

È la presa d'atto di una condizione, *il sentimento* del sé precario attraverso la *figura* del padre: per lui si determina e si fa irreversibile la scomposizione del soggetto. Che è come uno specchio che deforma. Riflette e incrina. Specchio che certo non può decidere quali immagini rimandare, ma è pur responsabile se quelle immagini si formano. Sicché 'la colpa' delle immagini non sta in chi costruì lo specchio e poi vi si riflesse, ma nel particolare specchio che ebbe *sentimento* di deformare, *sentimento*, infine, che quelle immagini sopravvivono a chi vi si riflesse. Nel figlio-specchio, non nel padre che determinò le condizioni per la falsificazione, in chi gridò «il re è nudo», non nel re che era nudo.

Si legga l'*incipit* del capitolo *Il seme*, immediatamente successivo alla precedente citazione:

Vidi allora per la prima volta mio padre come non lo avevo mai veduto: fuori, nella sua vita; ma non com'era per sé, come in sé si sentiva, ch'io non potevo saperlo; ma come estraneo a me del tutto, nella realtà che, tal quale egli ora m'appariva, potevo supporre gli dessero gli altri (ivi, pp. 791-92).

Immagini, la realtà come immagini, la vita ambiguamente risolta in esse, «la nostra vita come lacerata tutta, meno che in un punto per cui resta attaccata ancora a quell'uomo», nella traccia, nell'immagine *dentro* lo specchio, laddove resiste il fantasma di un'identità, come significato antico e perduto, ché «l'essere agisce necessariamente per forme, che sono le apparenze ch'esso si crea, e a cui noi diamo valore di realtà. Un valore che cangia, naturalmente, secondo l'essere in quella forma e in quell'atto ci appare» (ivi, p. 800).

Proprio a partire dal nesso padre-figlio, da questo rapporto come 'figura', l'affermazione della irreversibilità del percorso umoristico:

E ci deve sembrare per forza che gli altri hanno sbagliato; che una data forma, un dato atto non è questo e non è così. Ma inevitabilmente, poco dopo, se ci spostiamo d'un punto, ci accorgiamo che abbiamo sbagliato anche noi, e che non è questo e non è così; sicché alla fine siamo costretti a riconoscere che non sarà mai né questo né così in nessun modo stabile e sicuro; ma ora in un modo ora in un altro, che tutti a un certo punto ci parranno sbagliati, o tutti veri, che è lo stes-

so; *perché una realtà non ci fu data e non c'è*, ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile. La facoltà d'illuderci che la realtà d'oggi sia la sola vera, se da un lato ci sostiene, dall'altro ci precipita in un vuoto senza fine, perché la realtà d'oggi è destinata a scoprirsi illusione domani. E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita (*ibid.*).

La vita che «non conclude» impegna dunque in Pirandello lo spazio della 'figura': è essa stessa 'figura', illustrazione e luogo della mutevolezza e della perenne anarchia del soggetto. Il *sentimento* di ciò si fa espressione letteraria: è la reinterpretazione del modello umoristico sterniano, come acutamente osserva Mazzacurati nel corso di una riflessione sull'«uso della scrittura come illustrazione» nell'opera del narratore inglese. Egli scrive:

abbiamo velocemente già detto che nel *Tristram Shandy* la scrittura assume spesso una funzione speculare, non soltanto rispetto alle proprie pratiche (quando si fa in varie forme autoriflessiva e autoillustrativa), ma anche quando mette le sue figure in posa, poi gioca come un pittore estemporaneo nelle fiere a modificarle, a ritoccarle virtuosisticamente sotto gli occhi del pubblico, esibendo il proprio scoperto artificio illusionistico e quasi chiedendo la collaborazione del lettore, che a questo punto non *legge* più segni grafici ma *vede* scene, come se il testo fosse uno specchio donde le figure aspirano a staccarsi per riflettersi *direttamente* nel suo sguardo.

In Pirandello, accadono fenomeni analoghi; ad esempio, prima una descrizione minuziosa, ironicamente iperrealistica, poi un improvviso voltaggiaccio, uno smontaggio aggressivo, come di bambino che sventra i congegni del suo gioco per mostrarne l'artificialità (Mazzacurati 1987, p. 296).

Nel gioco degli specchi che infinitamente scompone il soggetto, proprio il suo tradizionale segno di riconoscimento, ciò che abitualmente rende esplicito il principio di identità, *il nome*, non serve più. Si legga dal capitolo finale *Non conclude*:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'oggi cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo

che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro tremulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo (Pirandello 1994, p. 901).

Immagini, linguaggio di 'figure'; ma è casuale che il punto di riferimento polemico sia costituito dal *principium individuationis* di cui il 'padre' rappresenta un anello ambiguamente necessario?

Principium individuationis, il suo ricatto e il suo superamento; esattamente questo aspetto, mutuato come nodo denso dalla filosofia schopenhaueriana, appare nelle immagini finali di Vitangelo Moscarda, quasi un mentecatto nella raffigurazione offerta, in realtà reinterpretazione di Pirandello della figura dell'*asceta*, introdotta dal filosofo tedesco come soggetto che supera quel *principium*.

Si legga dalle conclusioni del *Mondo come volontà e come rappresentazione*, laddove Schopenhauer va delineandone i tratti, e si vedrà quanto la riflessione pirandelliana ne risulti influenzata:

Un siffatto uomo, che dopo molte amare lotte contro la propria natura, riporta finalmente piena vittoria, non sopravvive più se non come semplice essenza conoscente, come limpido specchio del mondo. Nulla più perviene ad angustiarlo, nulla a scuoterlo: perché tutte le mille fila del volere, che ci tengono legati al mondo, e di qua e di là in forma di sete, paura, invidia, ira ci trascinano dilaniandoci, con assiduo dolore, egli le ha tagliate. Sereno e sorridente egli si volge ora a guardare le finte immagini del mondo, che un tempo sapevano scuotere e affliggere anche l'animo suo, ma ora gli stanno innanzi indifferenti come i pezzi d'una scacchiera a gioco finito, o come al mattino i vestiti da maschera smessi e dispersi, le cui parvenze ci avevano stuzzicati ed eccitati nella notte di carnevale. La vita e le sue forme ondeggiavano ormai davanti a lui come una fuggitiva visione, o come appare nel dormiveglia un lieve sogno mattutino, attraverso il quale già traluce la realtà, e che più non perviene ad illuderci: e appunto come questo sogno svaniscono, senza un brusco passaggio. Da queste considerazioni possiamo intendere in qual senso si esprima spesso così M.me de Guyon, verso la fine della sua autobiografia: «Tutto m'è in-

differente; io non posso più nulla volere: spesso non so, se esisto o non esisto» (Schopenhauer 1982, p. 510).

Le immagini di congedo di Pirandello appalesano un quadro in cui questa lezione apre alla *figura*, lo spazio intermedio assegnato al soggetto. E questi, «leggero e senza lo spettro del tempo e della memoria» (Guaragnella 2000, p. 105), ora per suggestivi modi di matrice nicciana³⁶, dissolve se stesso nel divenire, la forma dell'infinito ritorno, *fuori* della storia (i suoi percorsi, le sue ragioni), del sé che la storia codificò come tale (nel nome, nel pensiero, nell'incubo del ricordo):

E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che *il pensiero* si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioia nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridio delle rondini o nel cielo nuvoloso, pesanti e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e *rinasco nuovo e senza ricordi*: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa *fuori* (Pirandello 1994, pp. 901-2).

Il mito di Cronos: «Con gli occhi chiusi» di Federigo Tozzi

21. *Fuori* della storia, o meglio *prima* della storia, si colloca Pietro, il protagonista di *Con gli occhi chiusi* (scritto nel 1913, ma pubblicato nel 1919) di Federigo Tozzi. Nell'ombra della provincia senese si intesse l'epopea minima di un personaggio di margine: vicenda povera la sua, ma segnata dagli stessi incubi fondi di più noti fratelli di altre esperienze letterarie. La vita sottratta alla vita dal rapporto col padre.

³⁶ Rimando allo studio di Guaragnella (2000, pp. 104 sgg.) per l'analisi delle ascendenze nicciane.

Domenico, il genitore di Pietro, ne incarna la ‘figura’. Sicché, pure in questo romanzo, il percorso narrativo appalesa l’inettitudine del soggetto, la sua incapacità a vivere, se non *con gli occhi chiusi*, metafora efficacissima che dice tutto sulla sua condizione.

Si parta dalla frase che Tozzi pone verso la metà del romanzo, e da cui deriva il titolo, per riferirsi a Pietro: «Stava bene sul letto, con gli occhi chiusi»³⁷.

Siamo di fronte alla *declinazione di un ossimoro*, come più volte si è valutato, perché qui si allude alla *visione* del mondo di Pietro, *con gli occhi chiusi*, appunto.

E visioni, allucinazioni visive, scandiscono il racconto: si tratta di immagini affatto slegate dal normale fluire degli eventi, prodotte da una primordiale forma di consistenza del soggetto, il suo divenire ‘elementare’ che non ammette le ragioni della storia³⁸, le cause che determinano gli effetti necessari.

È la messa in mora del modello naturalistico, ove vi fosse bisogno di sottolinearlo, ma c’è di più.

È un modello che Tozzi capovolge ribaltando lo stesso piano proposto da quella lezione: *lo sguardo* attento, minuzioso, che lì veniva attivato con puntigliosità, sicché il ‘documento’ compulsato diceva le ragioni profonde che rendevano *obbligato* lo sviluppo storico, qui si condensa nella visione di un reale che ha in sé il respiro di un’anima antichissima, per nulla toccata dall’accadere delle cose ufficiali.

³⁷ Tozzi 1995, p. 75. Su questa frase Giacomo Debenedetti scrive: «Lo dice a proposito della incapacità che Pietro constata in se stesso di partecipare alla vita e al lavoro della scuola, di condividere i gusti, le attività, i divertimenti dei condiscipoli. Non è soltanto inerzia e infingardaggine, è negazione del mondo esterno che lo offende, perché egli si rifiuta a quel modo di capire che è l’agire tra gli altri. (Capire o non sentire il bisogno di capire che, agli effetti del sentimento della propria persona, è la stessa cosa: non crea contrasti, insoddisfazioni)» (Debenedetti 1981, pp. 222-23).

³⁸ «L’irriducibilità al mondo che lo specchio dell’arte sancisce – scrive Cavalluzzi (1988, p. 103) – rimanda, o meglio, fonda materialmente quel conflitto ‘di mondo e terra’, per dirla con Heidegger, che Tozzi, come nessun altro, forse, nel nostro Novecento, intellettuale privo ormai di ogni sorta di mandato, risolse, nutrendosi della cultura del passato, *in orrore gnostico della storia e in terrorizzata ontologia della sua irrecuperabilità*: la disgregazione del reale è, con lui, la forma stessa del mondo e della conoscenza, nell’eclisse definitiva di ogni illusione di esorcizzare con la scrittura la dispersione di senso e la dissipazione del soggetto». La citazione heideggeriana è in *L’origine dell’opera d’arte*, in Chiodi 1968.

È ciò che Debenedetti ha definito il senso della *animalizzazione* nella ricerca tozziana³⁹, il luogo di una *primitività* come forma di un 'altro' sapere, nella scansione del tempo, il fluire degli eventi, lo stare nel mondo, la scrittura del romanzo, infine.

Mi sia consentita una digressione e un apparentamento: scrive Eco a proposito del 'romanzo' di Joyce:

il principio dell'essenziale che si identifica col romanzesco, fa sì che nel romanzo tradizionale [si operi in modo che un] atto «conti» qualcosa al fine dell'azione. Se non conta è un atto insignificante, romanzesca-mente «stupido». Ora, con Joyce abbiamo l'assunzione di pieno diritto di tutti gli atti stupidi della vita quotidiana quale materia narrativa. La prospettiva aristotelica è radicalmente rovesciata: ciò che prima era inessenziale diventa centro dell'azione, nel romanzo non accadono più grandi cose importanti, ma accadono tutte le piccole cose, senza mutuo legame, nel flusso incoerente del loro sopravvenire, i pensieri come i gesti, le associazioni di idee come tutti gli automatismi del comportamento (Eco 1962, pp. 71-72).

Ecco, per il romanzo del 'provinciale' Tozzi vale esattamente la poetica «degli atti stupidi», cose che dicono l'inconsistenza del reale, la sua inattendibilità logica, il suo articolarsi per forme ed evanescenze che sfuggono ai luoghi del sapere classico.

Voglio citare un brano e il commento di Debenedetti. Questo è Tozzi:

Per tutto un inverno, Pietro non rivide Poggio a' Meli; udendone solo parlare tra il babbo e gli avventori: viti nuove, vivai di frutti, semi più abbondanti; e il vino della prima vendemmia: un vino, però, chiaro chiaro; che sapeva di solfo e bruciava lo stomaco.

Qualche volta, alla trattoria, capitava Ghisola zitta accanto alla zia Rebecca; ed egli la guardava senza andarle vicino. Ma gli faceva meno piacere; e sembrava che non si fossero parlati mai.

Dopo alcune febbriattole, verso il giugno, tornò con la mamma in campagna. Siccome la casetta stava chiusa parecchi mesi dell'anno, ci trovavano sempre un odore di calcina e di topi: e le serrature, ad adoprarle, ci voleva forza. Chiamavano Giacco, per la prima volta, per non farsi male alle mani; e Masa era incaricata di levare la polvere e le ragnatele che avevano empito le stanze.

³⁹ Cfr. Debenedetti 1998, pp. 91 sgg.; Debenedetti 1981, pp. 202 sgg.

Anche Ghisola aiutava; ma non doveva toccare quel che si poteva rompere.

Pietro, il primo giorno, ebbe un'agitazione che gli toglieva la coscienza; e gli dolevano le glandole ancora gonfie dietro le orecchie.

Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo. Stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere (Tozzi 1995, pp. 8-9).

Questo è il commento di Debenedetti:

«Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo». Pare il classico ritratto del ragazzino discolo e maligno, come ci è dato dai libri di lettura, appena rialzato da un ritmo più rotto e da un accanito puntiglio nella nomenclatura. Ma ecco: «Stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere». Si pensa ai cani che rincorrono l'ombra delle nuvole: qui il gioco è rovesciato, questo giovane cane si fa raggiungere da quelle ombre, come fossero cose vive che lo possono guardare; esattamente come un animale, non distingue le cose che si muovono dalle cose vive. Il ragazzino è già *animalizzato*, la sua agitazione è puramente animale, reagisce a un succedersi di stimoli e sensazioni contingenti, provocate da ciò che appare attimo per attimo, non c'è continuità di coscienza, coerenza di sentimenti, *non c'è rapporto* tra quella sua risposta inquieta e la recente apparizione di Ghisola, che pure avrà determinato qualche cosa in lui e, a partire da quel momento, determinerà tante cose, tanto dramma nella sua vita. Piuttosto che un rapporto, c'è un legame indiscriminato, oscuro e vitale tra tutte le cose che appaiono o avvengono nel mondo di cui quell'essere è parte, *senza distinzione tra l'essenziale e l'accidentale*, al punto che lui medesimo non sa se sia accidentale o essenziale, e se i suoi atti, pure inevitabili e quindi cagionati da qualche cosa, abbiano una causa, un motivo, un fine (Debenedetti 1981, pp. 225-26).

Riflessione importante: è la poetica degli «atti stupidi», come costitutiva del romanzo, sostenuta dalla mancanza di dialettica ('rapporto' per Debenedetti). Siamo, a ben vedere, alla fusione degli opposti ('l'essenziale e l'accidentale'), al modo del racconto, di cui più volte s'è detto. Scrive Luperini:

Ciascun attimo dell'esistenza – non importa se dei protagonisti o dei personaggi comprimari, di uomini o di animali o di paesaggi o di piante – ha pari dignità. Ognuno è attraversato dal «mistero» della vita, che lo rende prezioso o pauroso, ma comunque irripetibile e narrabile. È la stessa apparente insignificanza a costituire il suo fascino segreto e dunque ad attrarre l'attenzione del narratore⁴⁰.

Ma siamo anche, non si dimentichi, in uno spazio di 'primitività' in realtà perseguita⁴¹, non allo sfaldamento dell'esperienza e quindi della conoscenza, cioè, ma a qualcosa che le precede.

Tozzi 'primitivo', interprete di un'anima antica, pre-storica, allucinazioni verbali, comportamenti determinati da 'atti misteriosi' che veramente spostano la dimensione espressiva in zone istintive e ancestrali.

È ancora Debenedetti a notare come già in un primo gesto – «Ghisola, ad un cenno della padrona, gli si avvicinò e gli bucò, appena, con un ferro della calza, una mano, perché si smuovesse. Pietro finse prima di non sentirla, ancora immerso in quel suo abisso schiacciato. Poi, senza alzare gli occhi, la maltrattò» (Tozzi 1995, p. 10) – sia inscritto il senso delle sequenze dedicate ai rapporti tra Pietro e Ghisola. Perché

l'essenziale, per noi, di tutte queste sequenze è che i rapporti tra Pietro e Ghisola, rapporti di un'attrazione che diventerà scelta vicendevole, seppure amore sempre inconcluso e senza mai una vera tregua e un reciproco abbandono, senza mai una spiegazione anche quando si dichiara, l'essenziale è che quei rapporti si manifestino quasi sempre e quasi esclusivamente *ripetendo quella scena iniziale*, che consiste come in una incapacità di esternarsi per quel che sono, con le parole che sono date all'uomo per dichiarare e magari far valere i propri sentimenti e si riducono a un impulso puramente fisico di ferirsi, molestarsi, disturbarsi con un gesto materiale, afasico, puramente animale. Proprio come i cani che si cercano all'angolo della strada e cominciano col darsi zampe (Debenedetti 1981, pp. 227-28).

⁴⁰ Cfr. Luperini 1995, p. 145. E utilmente Voza 1974, Cavalli Pasini 1984, pp. 43-80, e Petroni 1995.

⁴¹ Scrive Luigi Baldacci (1993, p. 88) che c'è da «sospettare che Tozzi avesse le idee anche troppo chiare per essere quell'istintivo che si amava crederlo».

Coazione a ripetere e primitività: nei gesti, nel darsi degli eventi, nel modo di rapportarsi ad essi. Si veda, ad esempio, il modo in cui Pietro scandisce il tempo:

Era *un anno dalla notte degli usignoli*, un anno come tutti gli altri: la trattoria e gli avventori, Poggio a' Meli e gli assalariati.

Alla *nuova primavera*, Domenico aveva voluto fare grandi preparativi per le raccolte che aspettava migliori di prima. E andava di più al podere, quasi per compensarsi dello strapazzo alla trattoria. E siccome la stagione era buona, portava sempre con sé Pietro. Gli faceva bene, e forse non si sarebbe più riammalato! (Tozzi 1995, p. 15).

È un «calendario veramente da uomo con gli occhi chiusi, che non guarda, non vede, non sa utilizzare gli strumenti per misurare il tempo: è ancora una memoria animale, per quanto possiamo sapere e arguire della memoria degli animali» (Debenedetti 1981, p. 228).

Si accampa così nel romanzo tozziano una sorta di 'storia naturale' sullo sfondo di un primordiale 'eterno ritorno': nulla è più importante dei piccoli eventi – i riti della realtà contadina, i suoi tempi, il mistero del senso che qui si addensa – che costituiscono l'orizzonte di Pietro. Ma vale osservare come il racconto venga accompagnato da un linguaggio di «metafore» e «analogie» quasi ancestrali (Baldacci 1993, p. 88) che rende palese la debolezza del soggetto, la sua evanescenza. È casuale che tutto ciò sia determinato dalla pervasività 'naturale' di Domenico, il padre di Pietro? Perché entro *Con gli occhi chiusi il rapporto col padre*, che nei precedenti romanzi abbiamo visto illustrarsi in forme di scarsa autoconsapevolezza o minima 'responsabilità', evidenziate come tali dalle 'colpe' dei figli, si definisce ora attraverso i modi di una animalizzazione brutale, *tout court*, che investe i personaggi che interagiscono con lui, primo fra tutti il figlio; la 'figura' paterna disegna, *marca*, si potrebbe opportunamente dire, uno spazio che riduce al grado zero lo stesso complesso di Edipo, che Debenedetti indica come centrale in questo romanzo⁴². Giacché il soggetto, strappato brutalmente dalla problematicità della storia (non c'è *sentimento* umoristico qui), appalesa una inconsistenza,

⁴² Cfr. Debenedetti 1981, per esempio p. 235, e *passim*.

una incertezza di natura affatto primordiale: come l'animale che patisce uno stato di minorità, perché non può sopraffare il maschio più forte, e si smarrisce in se stesso, verifica invano la credibilità delle proprie tracce tentando inutilmente di segnare un territorio che non gli appartiene.

Lo spazio di Pietro è qui. Non è casuale che la sua 'malattia', la sua 'inettitudine' siano di livello elementare; la sua è incapacità primaria. Eppure queste ragioni che potrebbero spostare il racconto in una prospettiva di tipo naturalistico⁴³ si mostrano come *scelta* del grado zero da parte di Tozzi, regressione ad una fase fluida e primordiale della coscienza, all'evidenza del *principium individuationis*, dei suoi ricatti che apparentano uomini e bestie nel ciclo generale dell'esistenza.

Se posso azzardare una ipotesi, l'apocalisse, la «nebulosa» indistinta, da cui ripartirebbe *la sanità* per Svevo, qui è *già malattia*, e la malattia di Pietro è la malattia di Tozzi⁴⁴, di tutti in realtà, perché questa è irrimediabilmente data *ab aeterno*, infissa nel rapporto padre-figlio. La *figura* così disegnata è luogo dell'eterno ritorno, coazione a ripetere, terra di mezzo dei soggetti (cose viventi, bestie, uomini) in balia della *volontà*, del *principium individuationis* che non ammette il suo superamento. Almeno in questa fase della produzione tozziana⁴⁵.

22. *Con gli occhi chiusi* si prospetta non solo e non tanto come romanzo di formazione capovolto, quanto come scrittura che prece-

⁴³ Baldacci (1993, p. 34) prospetta per il romanzo tozziano un «palcoscenico naturalista» diventato «un labirinto, una selva popolata di persone mute che si rifiutano a essere inserite nel tempo narrativo».

⁴⁴ Scrive Baldacci (*ibid.*): «Tozzi non racconta una storia, ma racconta una sua malattia; la quale consiste nell'impossibilità di capire, di prendere contatto col mondo esterno. [...] La malattia di Tozzi aveva comunque il nome di suo padre, 'Ghigo del Sasso', nel quale facilmente s'identifica il 'padrone che comanda' indicato come forza oscura inibitrice in una lettera alla futura moglie Emma del settembre 1906».

⁴⁵ Dico così, perché l'ultimo romanzo di Tozzi, *Gli egoisti*, apre uno spiraglio al superamento di quel principio nel recupero dell'identità dell'*artista*, nell'attivazione della memoria, attraverso la musica, con le sue straordinarie possibilità e i suoi punti di ancoraggio, secondo la lezione schopenhaueriana. Cfr. il mio *La seduzione dell'oblio. Sugli «Egoisti» di Federigo Tozzi*, in Pappalardo 1988, pp. 127-67.

de la formazione: romanzo del caos, per così dire, non ancora del caso (se il caso fu emblema del capovolgimento del *Bildungsroman*: cfr. *Il fu Mattia Pascal*). Lo avverti nel modo in cui il soggetto si affaccia alla vita e dice questa condizione: se in precedenza, per esempio, potremmo valutare nel gioco tra *metafora* e *metonimia* il farsi della scrittura, nel loro ambiguo alternarsi un principio d'ordine destinato a sfaldarsi, qui sembra prevalere un meccanismo di analogie elementari, fatto di giustapposizione di cose e sensazioni, immagini come quelle che può percepire il bambino non ancora investito dalla storia, o l'animale che scambia ombre e realtà, o chi appunto si rapporta al reale con gli occhi chiusi. Immagini che evocano il mito platonico della caverna, non ancora assunto come punto di partenza per il processo conoscitivo, semplicemente un luogo oscuro reso ancor più terribile dal fiammeggiare che rompe l'oscurità e proietta ombre non ancora note come tali.

Immagini di paura, ancestrale forma di terrore, dominato dal brutale principio di autorità incarnato dal padre inteso come Cronos votato a divorare i suoi figli per evitare che altri lo soppianti nelle funzioni di riproduzione e possesso.

Si leggano le considerazioni di Debenedetti che alludono alle forme 'primitive' del complesso di Edipo, al suo 'grado zero', di cui dicevo poco fa:

La situazione è rispecchiata dai miti e dai riti della successione nelle società patriarcali, dove l'erede del potere uccide il suo predecessore per subentrargli. [...] Quella rivalità del figlio verso il padre si proietta nell'immagine capovolta di una rivalità del padre verso il figlio; il senso di colpa del figlio che nutre inconsciamente quei «cattivi pensieri» verso il padre genera l'idea capovolta di una volontà punitrice da parte del padre. La punizione temuta consisterà naturalmente nella privazione dei poteri, delle facoltà, degli organi con cui il figlio sarebbe in grado di sostituirsi al padre negli amori con la madre, e nel possesso di tutto ciò che la madre simbolicamente rappresenta: la terra ferace, equilibratrice, compensatrice, riparatrice, nutrizia. Consisterà, dunque, nella castrazione realisticamente immaginata, ma immediatamente sentita anche in tutta la sua estensione simbolica; come sottrazione, asportazione di quei poteri che la società patriarcale vede come poteri virili, dato che è il padre, il *vir*, a comandare, e coi quali si afferma se stessi nella vita. [...]

Sta di fatto che nel romanzo *Con gli occhi chiusi* noi partecipiamo,

con Pietro sopraffatto e allibito, a una terribile scena di castrazione condotta, imposta dal padre di Pietro (Debenedetti 1981, pp. 236-237).

La castrazione, cui Debenedetti allude e che in effetti è oggetto del racconto di Tozzi, sembra nascere a ridosso del mito di Cronos, piuttosto che di quello di Edipo⁴⁶, o, se si vuole, a ridosso di un Edipo primordiale. Si osservi la scena proposta da Tozzi:

Domenico faceva castrare tutte le bestie di Poggio a' Meli; e gli assalariati ci si divertivano, con un'ironia che Giacco e Masa credevano per la loro nipote:

– È bene: così non si muoveranno da casa! E poi ingrasseranno di più.

Qualche volta ci erano dieci o dodici galletti accapponati, mogli, che beccavano di mala voglia, con le penne insanguinate; nella stalla, i vitelli intontiti dalla castratura, afflitti, con gli occhi più oscuri e tetri.

Il cane disteso su l'aia, i gatti silenziosi e immaligniti, rincantucciati sotto il carro e dietro le fastella, con gli occhi sempre aperti.

Ora, ad una gatta, fece scegliere soltanto un maschio, per tenerlo alla trattoria. Il castrino lo prese e lo mise con la testa all'inghiù dentro a un sacco stretto tra le sue ginocchia; e con un coltellaccio tagliò di colpo. La bestia fu per restare lì dentro, arrembata; poi, miagolando, saltò e sparì non si sa dove.

– Ecco fatto. S'è ricordato tardi di miagolare!

– C'è voluto poco da vero!

E risero, ammirando. [...]

Pietro chiese:

– Dove sarà andato il gatto? Vuoi che vada a vedere?

– Lascialo fare, quando avrà fame tornerà.

– Non morirà mica? – domandò al castrino.

⁴⁶ Non si dimentichi che per Freud il timore della cecità è l'equivalente del timore dell'evirazione (cfr. la sua lettura del *Mago sabbiolino* di Hoffmann in *Il perturbante*). In questa chiave Debenedetti, riflettendo su *Con gli occhi chiusi*, interviene più volte sostenendo, per esempio, che la «cecità di Pietro», la «mutilazione della vista [...] gli è stata inflitta dal padre» (Debenedetti 1981, p. 251); o anche «il giovane protagonista Pietro assiste allibito alla castrazione generale, quasi indiscriminata, di tutti gli animali del podere, presente il padre che ha impartito l'ordine. Fa appena bisogno di aggiungere, come didascalia, che l'idea coatta di dover subire, per volontà del padre, una mutilazione del genere è uno dei temi basilari del complesso di Edipo» (Debenedetti 1998, p. 96).

– È impossibile: si lecca la ferita finché non è rimarginata. Per medicarsi sono più bravi di noi!

E parlarono delle altre castrature, specie di quella di Toppa; che abbassava la coda tra le gambe e ringhiava quando gli altri cani gli si avvicinavano. Tutti s'erano voltati verso la bestia, che s'allontanò come se avesse capito (Tozzi 1995, pp. 56-57).

Scena terribile, come si è potuto osservare; gli animali risultano privati della propria forza, della possibilità di realizzarsi come soggetti.

Metaforicamente la cosa riguarda anche Pietro: su di lui pure il padre compie le sue mutilazioni. *Non ci sono decisioni che egli possa prendere*, la sua forza vitale gli viene brutalmente sottratta da lui, come dimostra la sua impossibilità di stabilire una corretta relazione d'amore con Ghisola, al punto che anche quando questa gli si offre (sia pure tentando l'inganno) c'è qualcosa che lo inibisce, una sorta di 'menomazione' che impedisce il rapporto. Ed è 'menomazione' che convoca direttamente l'identità del soggetto.

Torna così, ancora una volta, il tema del matrimonio, più volte toccato nel corso delle nostre riflessioni. Conviene soffermarsi su questo aspetto.

C'è una parte del romanzo che richiama in modo straordinario la vicenda kafkiana del fidanzamento nella *Lettera al padre*. Eccola:

Domenico trovava conveniente ammogliarlo presto, ora che non c'era una padrona nella trattoria; e più di una volta gli aveva misurato con un'occhiata l'aspetto e la statura; per convincersi che non era presto; per quanto avesse soltanto sedici anni.

– Io... non mi sposerò.

– E, allora, pensaci bene: sarò costretta a riprenderla io. Ti dispiacerebbe?

Pietro esitò; ma per non essere distolto dalla voglia di tornare a scuola, chiese:

– E chi sarebbe?

Il padre, per provare il suo vero sentimento, rispose:

– Te lo farò sapere presto.

E lo guardò. Ma Pietro ne aveva parlato come di cose altrui; e aggiunse:

– Mi hanno detto quella signora... che ha due figlie. La signora... che venne a mangiare anche ieri l'altro.

Si trattava di una ciarla, e basta. Domenico riprese:

– Sarebbe meglio che sposassi tu una di quelle.

– Io?

Arrossì un'altra volta, perché gli parve una cosa troppo sopra a se stesso; quantunque lo agitasse un poco.

– T'insegnerò quella che mi piacerebbe per te (ivi, p. 53).

Descrizione efficacissima: non per caso questi passaggi narrativi precedono la scena della castrazione su cui ci siamo già soffermati. Quasi quest'ultima fosse la conclusione necessaria di quanto in precedenza elaborato.

Siamo effettivamente alla parte centrale del romanzo: di qui inizia il suo epilogo, perché a partire da questo momento *si verificano* (alla lettera: si rendono vere) le condizioni della 'cecità' di Pietro.

Sottolineo almeno una frase emblematica della condizione di Pietro e del suo rapporto col padre:

Ma, accortosi che ora, a sua volta, Pietro non lo ascoltava né meno, s'inquietò: gli pareva impossibile che un figliolo facesse così! E dire che aveva avuto intenzione perfino di mettergli il suo nome, tanto doveva assomigliargli, *appartenergli!* (ivi, p. 54).

Un rapporto di assoluta subalternità, di 'cosa' che non può non «appartenerne» al padrone: la formazione del soggetto non può, dunque, non essere drasticamente legata alle basse sfere dell'istinto, ai sensi meno nobili dell'uomo. Questo esclude l'organo della vista.

Colgo in un giudizio di Claudio Magris sull'*Auto da fé* di Elias Canetti alcune stimolanti indicazioni applicabili a *Con gli occhi chiusi*:

L'*Auto da fé* sovverte le prospettive con le quali siamo abituati a ordinare la realtà. Il titolo originale, *Die Blendung*, significa «abbagliamento», l'abbacinamento dell'uomo che non inquadra il mondo dall'alto, ma ne viene aggredito e travolto, sicché è costretto a guardare ogni cosa da una distanza zero, in un caos furibondo e deformante che il narratore raffigura con lucidità surreale. *L'organo privilegiato*

dell'esperienza non è la vista, il senso nobile che da Aristotele in poi è lo strumento ordinatore per eccellenza della cultura occidentale, bensì l'udito e l'odorato, espressioni dell'immediatezza sensibile del corpo, della fisicità e dell'animalità. Il romanzo di Canetti ritrae – o com'egli dice, «esaspera con precisione» – una realtà disgregata, ignara di ogni ordine e gerarchia di valori (Magris 1982, p. 58).

Come si può desumere, è il contesto in cui si muove il romanzo di Tozzi: certo questi dice di una barbarie, per così dire, preistorica, così come Canetti è testimone di una barbarie che annulla la storia (*Auto da fé* è del 1927). Il risultato è che tanto Pietro quanto Kien sono mutilati nella vista, la loro condizione – il loro presente – si assimila a quella animale, istintiva, con un tasso di brutalità esasperata e 'primordiale' in Tozzi, una povertà di senso, da *day after*, in Canetti che consegna ad una infinita biblioteca di respiro borgesiano le ultime vestigia di quella che fu una civiltà.

Condizione 'primitiva' per Tozzi: soggetto votato all'impossibilità di formarsi in presenza del padre, questa sorta di Cronos che gli nega la possibilità di consistere, stabilire un rapporto d'amore, di costruirsi poi una famiglia, se non alle sue condizioni di padrone della sorte di chi gli è sottoposto. Si ricordi il suo « – *T'inseguirò quella che mi piacerebbe per te*».

La paura del padre che già osservammo in Kafka mostra qui un aspetto ancora più brutale. Lì lo 'sfiguramento' patito era anche l'effetto di una condizione 'letteraria' negata: la metamorfosi che ne derivava (l'animalizzazione di Gregor Samsa) disegnava uno spazio incerto che aveva in sé le stimate della modernità. Qui la condizione animale sembra data *ab aeterno*, e il soggetto mostra una sua precarietà elementare essendogli negato l'accesso alla identità, alla conoscenza. La 'malattia' di cui soffre Pietro è la mancanza dell'organo 'nobile', la vista; è privo così delle possibilità che consentono l'ingresso nella storia, nelle istituzioni umane, restandogli solo le attività istintuali.

Il paradigma della sua formazione, in questo senso, è assolutamente lineare: Pietro può «conoscere le donne» (Tozzi 1995, p. 58), ma non può stabilire nessuna relazione sentimentale vera, nessuna forma di 'educazione', attraverso la quale il soggetto infine consista.

La sua storia con Ghisola ha proprio questo respiro: a lui manca sempre qualcosa per 'vedere', conoscere.

Ghisola, che egli vorrebbe eleggere a sua donna, gli viene, metaforicamente, sottratta dalla forza del padre. Una forza che impregna la trama, le storie dei diversi soggetti che con il 'padre' entrano in contatto. E Ghisola, che vuole vivere e affrancarsi dallo stato di 'cosa', può farlo solo a un livello elementare, prostitendosi: non può andare al di là. Non può assumere il nuovo stato sociale che il matrimonio garantirebbe: a questa istituzione infatti non possono accedere né lei, né Pietro, schiacciati dalla violenza paterna.

23. La brutalità del padre che impregna i personaggi del romanzo, impregna pure la trama, tende a ridurla ai suoi segmenti 'primitivi', giustapponendoli lungo il racconto.

Con gli occhi chiusi si muove così *contro le leggi della trama*, e tuttavia *sviluppa ancora una trama*, 'misteriosamente' possibile, perché il romanzo di Tozzi, per larga parte «destrutturato al massimo grado», nella sua linea «costantemente spezzata e contraddetta da elementi accidentali», un'«opera aperta» (cfr. Baldacci 1993, p. 36), insomma, trova nella parte finale un suo equilibrio, una mediazione tra «momento centrifugo e forza centripeta» (Luperini 1995, p. 153), che fa di quest'opera un esempio di quel romanzo del Novecento miracolosamente *perfetto* nella sua espressione «della crisi, della nevrosi e dell'*imperfezione*» (Baldacci 1993, p. 41). Un romanzo, insomma, in cui, per dirla con Brooks (1995, p. 279 e *passim*), l'autorevolezza della narrazione è costantemente sottoposta a critica radicale, anche attraverso il percorso di un autore in cui, come sostiene Debenedetti, «l'intenzione e il bisogno di narrare precedono la capacità di farlo» (Debenedetti 1981, p. 60).

Ancora ossimoro, dunque, per stare all'esperienza narrativa tozziana, nel segno dell'incertezza del senso, dell'eclisse dell'esperienza e della conoscenza nel balenare della 'figura' paterna.

Pietro in effetti è costretto a restare al di qua dell'esperienza: egli affronta, o meglio, subisce la realtà attraverso un registro che prevede il giustapporsi delle sensazioni (ed è la fusione degli opposti), non la dialettica conoscitiva, la vorticosità delle *immagini del reale* e il malessere che ne deriva, *non il reale*.

Vorrei segnalare che anche in questo caso la ‘primitività’ preistorica di Tozzi coincide con le posizioni di chi, in fondo alla storia, per così dire, reca le stimmate del tempo moderno, sperimenta la sua progressiva, ineluttabile perdita di senso. Ha osservato Gianni Celati:

Caratteristico in Tozzi è l’atto di guardare qualsiasi cosa, e molto spesso particolari casuali e irrilevanti, senza mai la necessità di spiegare e giustificare la cosa vista. Ci sono racconti in cui descrive una qualunque situazione per strada, o gli incontri occasionali durante una gita, o le vedute da vari punti di Siena e dintorni; ci sono suoi libri fatti con descrizioni di minuzie, notazioni da solitario, visioni di cose qualsiasi; ci sono momenti del nostro romanzo che prendono un’aria fantastica solo a forza di pedinare Pietro, annotando particolari casualissimi nel paesaggio (Celati 1995, p. IX).

È lo sguardo con *occhi chiusi* appunto, fatto di sensazioni, immagini slegate che si affollano alla percettività ‘elementare’ di Pietro: visione priva di momento gerarchico, a suo modo ingenua.

Uno sguardo ‘infantile’ (nell’accezione suggerita dall’*in fari* d’origine: lo stato di chi è al di qua del linguaggio che dà senso) prima dell’ingresso nel reale e nella storia e coincidente, come dicevo poco fa, con quello di chi del reale e della storia registra la crisi nelle loro immagini, fantasmagorie allusive della fine di un principio di consistenza e ordinatore, fine che reca alla ineffabilità.

Si prenda ad esempio *il tema della città* presente nel romanzo tozziano. È Poe che soccorre qui la visione di Tozzi: il suo *Uomo della folla*, è stato notato da Ottavio Cecchi, costituisce un modello sicuramente vicino alla sensibilità del senese.

Sensibilità affini, *prima e dopo* la storia, con medesimi effetti: lo sguardo lungo il panorama urbano ha il medesimo sapore.

Ancora Celati sul racconto di Poe:

Qui non c’è una vera azione e tanto meno una trama, ma il narratore osserva il pulsare normale e misterioso del mondo attorno a lui [l’uomo della folla], e la varietà del giorno e della notte, e l’accidentalità degli incontri e dei volti e dei portamenti: tutta questa scontatezza del mondo circostante e ben noto, che a ogni sguardo si rivela invece un ignoto insieme di fatti parziali e di parvenze fantastiche (*ibid.*).

Singolare la conclusione del racconto di Poe:

«Questo vecchio», concluse infine, «è il tipo e il genio del crimine recondito. Egli ricusa di star solo. È *l'uomo della folla*. Seguirlo sarebbe inutile, poiché non apprenderei, né di lui, né delle sue azioni. Il peggior cuore del mondo è un libro più grosso dell'*Hortulus Animae* e forse è una delle più grandi misericordie di Dio *'che non si lasci leggere'*» (Poe 1974, p. 273).

L'impatto col mondo moderno, con la città, risolto in percezione allucinata non prevede momento conoscitivo, nessun accumulo di esperienza, ma una infinita dissipazione, cui non resiste lo stesso principio ordinatore della scrittura: il mistero, di cui l'uomo della folla è emblema (*figura*, potremmo anche dire), è il mistero della forma, è qualcosa *'che non si lasci leggere.'*

Con la città (Firenze) Pietro ha un impatto analogo: le immagini che ad un tratto egli coglie hanno qualcosa di terribile. Vi si specchia la sua inconsistenza, che, non per caso, rimanda all'incubo della figura paterna:

Le case, bassissime, quasi per affondare nella campagna, da Porta Ovile, da Fontebranda, dai Tufi, sorreggono quelle che hanno a ridosso, le trattengono dalla loro voglia di sparpagliarsi più rade; i punti più alti sono come richiami alle case costrette ad obbedire per non restare troppo sole.

Nei rialzi sembra che ci sia un parapiglia a mulinello, negli abbassamenti le case precipitano l'una addosso all'altra; come frane. Oppure si possono contare fino a dieci file di tetti, lunghe, sempre più alte: di fianco, altre file che vanno in senso perpendicolare alle prime.

La Torre del Mangia esce fuori placida da tutto quell'arruffio.

E attorno alla città, gli olivi e i cipressi si fanno posto tra le case; come se, venuti dalla campagna, non volessero più tornare a dietro.

Ma gli pareva d'essere inseguito da suo padre, pur sentendosi rasserenato dal campanile di Giotto, da Santa Maria del Fiore, da quelle strade che conosceva, già percorse in quella specie di perdizione sempre più accanita. [...]

Un venditore di limoni, sotto un ombrello verde con le stecche di legno, era seduto al principio del Ponte alle Grazie. Qualche facchino e qualche persona indefinibile sonnecchiavano appoggiati al muricciolo dell'argine.

Un'allodola volò dagli alberi di San Miniato, verso le Cascine, come una cosa scintillante.

Andando verso la Piazza della Signoria, fresca e annaffiata si co-

minciava a rivedere la gente: più fitta in Via Calzaioli e nella Piazza del Duomo. In fondo a Via Cavour, il poggio di Fiesole; alto e verde (Tozzi 1995, pp. 98-99).

24. Il rapporto col padre che condiziona pesantemente l'identità di Pietro tende a smembrare la trama: ma nell'ultima parte del romanzo questa, 'misteriosamente', ristabilisce i suoi «diritti» (Luiperini 1995, p. 152). La trama 'ritorna' nel momento letterariamente più denso della storia di Pietro con Ghisola.

Se in realtà tutto il romanzo dice di una 'formazione' negata al soggetto e dunque di una storia che deve restare inconclusa, di cui si può dire ciò *che non è* – la sua impossibilità, appunto –, nell'ultima parte del romanzo la trama 'torna' a rendere evidente che Pietro è Tozzi, il *letterato Tozzi costretto*⁴⁷ alla malinconia della scrittura, al negativo del linguaggio, dalla *'figura' del padre*. Come Kafka, sospinto ai margini del senso, nell'oscurità della metafora, dalla medesima 'figura'.

Si legga questa storia nella filigrana dei 'ritratti' di Pietro e di Ghisola. Si coglierà nei diversi atteggiamenti lo stato delle cose. Questo è Pietro-Tozzi:

Stava a giornate intere, solo, in casa; guardando, con la faccia sui vetri, il sottile rettangolo di azzurro tra i tetti. Quell'azzurro sciocco, così lontano, gli metteva quasi collera; ma non ne distaccava gli occhi. Le rondini, che di lì parevano nere, passavano come attraventate. Soltanto là su, all'ultime finestre, qualcuno affacciato che non conosceva né meno! E allora sentiva il vuoto di quella solitudine rinchiusa in uno dei più antichi palazzi di Siena, tutto disabitato con la torre mozza sopra il tetro Arco dei Rossi; in mezzo alle case oscure e deserte l'una stretta all'altra; con stemmi scolpiti che nessuno conosce più, di famiglie scomparse; case a muri con due metri di spessore, a voltoni, le stanze quasi senz'aria. I ragnateli larghi come stracci e la polvere su le finestre sempre chiuse e i davanzali sporgenti dalle facciate. [...]

Il padre, parlando, gli produceva una malinconia invidiosa: e si allontanava per non udirlo, per non vederlo; con un brivido. Perché nessuna parola era proprio per lui? Perché lo trattavano come se lo tolle-

⁴⁷ Così Baldacci (1993, p. 88): «fu il primo, il Debenedetti, a superare l'opposizione tra autobiografia e romanzo, indicando a chiare lettere che il ricorso al narrare altro non era in Tozzi che la conseguenza di quella vita castrata dal padre».

rassero, anche ora? Perché tentare invano di essere come gli altri? Come erano fatti gli altri? [...]

Da quanto tempo era morta la mamma? Gli parevano cento anni. E tutte le cose s'erano svolte senza bisogno di lui; a sua insaputa.

I suoi occhi, che avevano una mansuetudine mistica, contrastavano con le linee magre e sfuggenti del volto; sì che subito se ne notava la differenza.

Aveva quelle indefinitezze profonde e persistenti, senza nome e senza meta; che lasciano una traccia anche quando sono passate, come si vede se è passata l'acqua su la rena (Tozzi 1995, p. 76).

L'atteggiamento di Pietro-Tozzi è quello di chi non può vivere (l'incubo del padre è persino ossessivo), *vede vivere e si vede vivere*; per lui non c'è che lo spazio per la *visione ad occhi chiusi*: il luogo oscuro della sua 'inettitudine' e inconsistenza e delle domande senza risposta, delle sue «indefinitezze profonde e persistenti, *senza nome e senza meta*», della mancata esperienza del «giovine» che «porta impeti di energie», ma «sbaglia» (ivi, p. 77).

In questa zona scandita dalla 'figura' lo 'sbaglio' è essenzialmente la parzialità della 'parola', sta nell'identità incerta del letterato.

È casuale che la parola di Tozzi abbia difficoltà a dire per intero e tenda a risolversi – come ho già ricordato – in «metafore e [...] analogie [...] che ci rimandano a termini occulti» (Baldacci 1993, p. 88), nel lato in ombra di un linguaggio che deve fermarsi sempre *al di qua* del poter definire con esattezza?

In questo senso ha ragione Luperini quando sostiene che «*Con gli occhi chiusi* è anche un 'ritratto dell'artista da giovane'», nei «silenzi malinconici» di Pietro, nei suoi «libri esecrati dal padre» (Luperini 1995, pp. 146, 147), nel suo stupito rapportarsi al mondo vasto e terribile. Quello di Pietro è il luogo di una impossibilità, di una approssimazione sempre carente, di una identità che fallisce:

Molte volte, in sogno, provava come avrebbero dovuto svolgersi i suoi sentimenti; svegliandosi quasi soddisfatto, come se un'esistenza superiore e indefinibile gli avesse dato ragione.

E con quale gioia stravolta aspettava il giorno dell'incontro con quella, che già metteva sottosopra tutto il suo essere!

Non sapeva le parole che le avrebbe detto, quantunque se le immaginasse luminose di bontà; accorgendosi talvolta di aver pensato pa-

role senza significato, che gli portavano via la bocca e l'anima! Parole avventate che non si ritolgono più, come coltelli infilati troppo forte, con rabbia. Parole che vuotano l'essere con piacere frenetico: alle quali succedono paure folli, giorni temporaleschi, piogge calde e asciutte più della stessa aridità che dovrebbero bagnare.

Talvolta, aveva voglia di farsi uccidere; forse da Ghisola, che già sentiva sua; tornata come una tentazione deliziosa dal tempo scorso (Tozzi 1995, p. 77).

Il velo che ottunde la vista di Pietro non c'è sugli occhi di Ghisola. Ella *vede* anche grazie a lui, al suo 'amore'. Così è lei, come Augusta per Zeno, come Dida per Moscarda, misura della 'inettitudine' che Pietro patisce: la sua urgenza di vita segna la 'differenza' con Pietro, il suo universo obliquo. Pietro *non vede, non vive*, una menomazione che va rapportata alla 'sanità' di chi *può vedere e vive*: una 'differenza' e una metafora. Nella 'differenza', appunto, si ridefinisce la trama, il dominio della scrittura, come impossibilità (e ineffabilità) per Pietro-Tozzi del percorso d'amore, dell'identità cui l'educazione sentimentale dà forma, la via della consistenza del soggetto: non avvenne anche così per la scrittura della 'nevrosi' di Zeno nella *Coscienza*, per quella della 'evanescenza' di Moscarda nell'*Uno, nessuno e centomila*? Ma vale anche la metafora: appunto perché si sublima, nella miseria delle incapacità appalesate, lo splendore del 'mistero' che l'atto della scrittura costituisce per Tozzi⁴⁸.

Una differenza e una metafora particolarmente evidenti se si legge di Ghisola, il suo peso nel ritessersi della trama; per esempio, nella parte conclusiva del romanzo:

⁴⁸ Scrive Debenedetti (1981, p. 202): «L'atto compiuto dall'animale per cadere preda, per fare ciò che l'uomo desidera o spera da lui, è veramente un atto misterioso, rispondente a intenzioni o moti o coincidenze che non si spiegano all'uomo e sulle quali l'uomo non ha potere. L'uomo spera di vincere questa sua incapacità ed estraneità, raffigurando quell'atto, quel movimento. [...] Così da una condizione di dipendenza e di soggezione egli passa all'unico intervento attivo che gli è concesso nei confronti di quella dipendenza; diventa in qualche modo il padrone dell'atto di cui era schiavo, stabilisce una convivenza, per difficile che sia, coi suoi incubi. È proprio ciò che Tozzi può chiedere nei rapporti coi suoi contenuti coatti; raffigurare nel loro moto gli atti in cui prendono corpo, cioè narrarli».

L'amore di Pietro era stato per Ghisola il ritorno della coscienza. Ella sentiva che doveva ingannarlo, perché egli non la umiliasse. Più grande e folle era quell'amore e più ella si trovava nella necessità di difendersi; non perché lo desiderasse o perché volesse riabilitarsi, ma perché doveva impedire che Pietro sapesse tutto. Voleva essere la più forte, facendosi accettare com'era; per sentire anche lui in quella consapevolezza morale, che ella non aveva saputo respingere.

Se dopo partorito, fosse riuscita a farsi sposare, era sicura di avere un sopravvento assoluto sul suo carattere; era certa di fargli credere quel che voleva!

Ma, in fondo, si stimava molto migliore e più desiderabile di quand'era soltanto una contadina sciocca e vestita male. Si sentiva anche più intelligente e più astuta; e l'orgoglio non le permetteva di riconoscere la delusione amorosa che avrebbe provato Pietro.

Ella voleva approfittarsi di lui soltanto perché era abbastanza ricco e poteva toglierla dalla sua condizione sempre malsicura. Aveva timore d'invecchiare prima d'aver trovato un vero affetto. E perciò l'ostilità contro l'esigenza di Pietro che si fosse conservata onesta, diventava quasi odio; quando aveva paura d'essere scoperta (Tozzi 1995, pp. 115-16).

A differenza di Pietro, Ghisola vive: le sue sono ragioni solide; non ha tempo per le incertezze, i sogni in cui l'esistenza di Pietro si estenua. Ed ha fretta: teme di invecchiare, ma essenzialmente deve pensare al figlio che porta in grembo. 'Ingannare' Pietro è una necessità e insieme un risarcimento: da Domenico, il padrone, da quanto la costrinse a muoversi senza soverchio rispetto per le convenienze, infine.

Che l'inganno non riesca sta nel fatto che Pietro è troppo debole persino per subire inganni. Il ventre gonfio di Ghisola, *vederlo*, costituirà un autentico choc per lui. Ma gli occhi drammaticamente aperti segnano la fine di questo romanzo: se mai Pietro acquisirà *esperienza*, questa, ora, *non è raccontabile*.

Dalla parte del padre: «Giobbe» di Joseph Roth

25. Di cultura mitteleuropea e di identità ebraica è Joseph Roth: suo è il romanzo *Giobbe* (1930), nel quale la 'figura' del padre ha un posto centrale.

È il Roth testimone e narratore della *finis Austriae*, qui testimone e narratore della *diaspora* patita dalla comunità ebraica orientale alla fine del primo conflitto mondiale.

Giobbe, che ha in sé la memoria di quella identità, racconta, attraverso modi che hanno il respiro della grande epica al tramonto, la vicenda di Mendel Singer, l'«uomo semplice», il «maestro» che fa «conoscere la bibbia ai bambini».

Ed è epos di un'identità solida, radicata in una gente e nella sua tradizione, incarnata non in un eroe dalle virtù eccezionali, ma in un uomo qualunque, espressione di una collettività, anonimo, 'senza qualità':

Insegnava con onesto zelo e senza vistosi successi. Migliaia e migliaia prima di lui avevano vissuto e insegnato nello stesso modo.

Insignificante come la sua esistenza era il suo viso pallido. Una grande barba di un nero simile a quello degli altri lo incorniciava tutto. La bocca era coperta dalla barba. Gli occhi erano grandi, neri, torpidi e mezzé nascosti da palpebre pesanti. Sulla sua testa stava un berretto nero di reps di seta, una stoffa con la quale si fanno talvolta cravatte fuori moda e a buon mercato. Il corpo era infilato nell'usuale caffettano ebraico di media lunghezza, le cui falde svolazzavano quando Mendel Singer andava svelto per la via e battevano con un colpo d'ala secco e regolare sui gambali degli stivaloni di cuoio (Roth 1977, p. 9).

Un uomo «insignificante» Mendel Singer, un ebreo come «migliaia di altri», disposto come *Giobbe*, metafora di una condizione incisa in quella tradizione-identità, a tollerare le prove inflittegli, purché i valori dei *padri*, antichi e luminosi del sacro, siano preservati.

E *Giobbe* nella sua epicità mantiene appunto saldi questi valori, non condivisibili per i figli e di fatto non condivisi perché inattuati. Anche per questa ragione essi sono condannati a perdersi. Ma l'*inattualità* qui convocata costringe poi il romanzo al suo esito di favola, allo spazio di una atemporalità che congela le ragioni dei *padri* e le circonfonde del colore del mito, della sua malinconia.

Malinconia e mito; sono qui, in effetti, dietro lo sfavillio della *eticità* che a prima vista abbaglia. La vicenda di Menuchim, il figlio 'diverso' di Mendel Singer, risulta, da questo punto di vista, esemplare. La sua 'salvezza', che misura la differenza rispetto agli altri figli che si persero, è connessa all'idea del 'miracolo'. Si tratta dunque di una *eticità* che stinge in *estetività*, nella natura favolistica, appunto, del racconto.

Storia del 'padre' *Giobbe*: nel complesso rapporto padri-figli

Roth indica le ragioni dei padri come realtà solida, in grado di conferire senso agli accadimenti che scandiscono la vita dell'ebreo nel suo agire il mondo. E le condensa nella storia di Mendel Singer.

In ogni momento della sua vita – ha scritto Magris (1989, p. 116) – Mendel Singer è un uomo nella pienezza della sua personalità; il dolore che lo colpisce e la rivolta blasfema che lo sconvolge gli danno una statura tragica ma non riducono certo la sua esistenza allo squallore della banalità e dell'indifferenza. Per Mendel Singer *tutto ha senso*, dal tramonto alla morte della moglie alla follia della figlia; egli è *un eroe* di cui si può scrivere il romanzo in quanto gli accadono esperienze significative. Per Roth quest'ultime sono possibili soltanto ai padri, a coloro che si sono consolidati e formati nel mitico tempo anteriore alla grande guerra; egli ritrova l'uomo integrale, l'eroe nella figura del padre e soprattutto – come appunto in Mendel Singer – in quella figura assoluta di padre di famiglia ch'egli scopre allo stato puro unicamente nell'ebreo orientale, nel padre della famiglia *ostjüdisch*.

E tuttavia la storia di Mendel Singer è, in qualche misura, irripetibile; troppo esemplare perché risulti esemplare, troppo perfetta perché possa costituire un modello di riferimento, un significativo momento di *Bildung*. Così nota Magris:

Nonostante la pienezza di valori che contrassegna questo personaggio, non si può tuttavia parlare a rigore di *Bildungsroman* in quanto sin dall'inizio la personalità del protagonista appare già formata, definita e conclusa: *Hiob* non è un *Meister* minore, non narra l'educazione di un uomo dalla giovinezza alla maturità, ma rappresenta lo scontro tra il destino e una maturità raggiunta prima dell'inizio della storia. Mendel Singer non si evolve, si limita a contrapporre la propria incrollabile integrità al mondo; la sua caratteristica non è dinamica ma statica, non è la ricettività suscettibile di sviluppi ma la tetragona immutabilità. La crisi religiosa, che sembra devastare la sua vita, non muta sostanzialmente il suo intimo ma soltanto lo scuote per un attimo, come il vento piega le spighe che subito riprendono la posizione di prima. Roth smette così di narrare la storia di un suo ideale fratello o coetaneo per raccontare quella di un suo ideale genitore (*ibid.*).

Un padre opposto a quello che Kafka disegnò, e tuttavia, al pari di quello, destinato a confermare le ragioni del mondo dei figli, proprio perché troppo «ideale» come «genitore».

Eroe, Mendel Singer, ma eroe crepuscolare, straordinario nella sua inattualità: la forza, sul piano narrativo, gli viene da questo, dal suo essere testimone, in un mondo vorticosamente votato all'eclisse del senso, di una saldezza lontana, radicata in un tempo senza tempo, in una «laricità» data *ab aeterno*. Forse, come sostiene Magris,

per l'attualità – cioè per quelle che dovrebbero essere le ansie della sua generazione – Roth ha il disinteresse e l'affabile distacco del conservatore, che sente come propri i problemi della generazione precedente e che soprattutto si sente depositario di ideali metastorici da salvare nel mutamento e da additare quali modelli (ivi, p. 117),

eppure l'esibito ricorso al racconto inattuale se rende il suo romanzo testimone di una stagione irrimediabilmente trascorsa, celebra nello stesso momento la lenta palinodia del sé che narra. Chi dice sta infatti nel mondo dei figli, ne subisce le angosce, non sa risolverle e indica la via di un passato che sfuma nel mito. La «classicità» di *Giobbe* non credo risieda nella «precisa funzione restauratrice del romanzo» (*ibid.*); credo piuttosto consista nell'aver proposto un termine di confronto, alto ma perduto, una stagione circconfusa della melanconia che viene dalla luce e dall'oro assolutamente lontani.

È vero, per dirla con Magris, che

Il classicismo si pone per definizione al di sopra del tempo e soprattutto si rifiuta di rimettere ogni volta in gioco i propri valori, di percorrere la travagliata strada dei figli e di accompagnarli nella discussione e nella ricerca. L'isolamento del classicismo è per definizione aristocratico, e s'identifica col tranquillo possesso della tradizione e cioè con i padri (*ibid.*);

eppure «classicismo e aristocraticità» appalesano piuttosto una scelta utopica, qualcosa che i padri possono additare ai figli, il tenace radicamento in una identità che *al di là del tempo* resiste, contro la miseria e l'evidenza del presente, proprio perché

soltanto nell'ambito della civiltà ebraico-orientale, che rappresenta per Roth un'incontaminata classicità larica allo stato puro, i valori universali-umani costituiscono un autentico legame di continuità tra genera-

zioni; altrimenti il rapporto padri-figli [...] si risolve in un'allegoria dell'incomunicabilità e della non trasmissibilità della tradizione (*ibid.*).

«*Giobbe* è un romanzo del padre», è stato detto.

Così è. Nella dialettica complessa padri/figli Roth contrappone la legge dei padri, il suo passato, al presente dei figli. E addita nel fulgore dell'ultima luce della prospettiva inattuale i valori dell'identità dell'ebreo orientale non assimilato, da opporre al vortice ambiguo della cultura occidentale.

Si comprende così il valore forte dell'unità familiare, il suo accamparsi in maniera prepotente nelle pagine di *Giobbe*, il rinverdirsi del «gran tema ebraico della celebrazione della cellula familiare, della famiglia la cui unità – come dice una leggenda di derivazione talmudica – vale più del nome di Dio» (ivi, p. 126).

In questa prospettiva lo *shtetl*, le costumanze ebraiche, le consuetudini religioso-familiari danno senso all'intera narrazione: bastano il rispetto e la celebrazione del sabato perché, per dirla con Schalom Asch, l'ebreo «si senta a casa sua come un re; non c'è più alcun esilio, Gerusalemme non è mai stata distrutta, Babilonia e Roma non sono mai esistite».

È qui il luogo di consistenza di Mendel Singer, uno spazio che si appalesa nella sua natura di mito distante e nostalgico quanto più egli ne sperimenta il peso drammatico e insieme l'impraticabilità. Il mito diventa tale proprio attraverso lo sguardo *da lontano* con cui Mendel, eroe crepuscolare, misura quel luogo, quello spazio. Lo spaesamento americano del piccolo ebreo, dell'«uomo semplice», il «maestro» che fa «conoscere la bibbia ai bambini», impone questo percorso.

Dovremmo riflettere su questo *sguardo da lontano*, dalla *distanza epocale* che l'America rappresenta per Mendel Singer. Proprio questa lontananza attiva il passato: è un modo di esorcizzare il presente ponendosi *fuori del tempo*. Ci si proietta in una dimensione atemporale che fa appunto coincidere la lontananza con il passato assoluto.

Sta proprio qui la natura *mitica del passato*, perché, per dirla con Szondi,

Ciò che è straniero [...] non porta il visitatore all'oblio di sé; questi non si lascia inebriare dal pittoresco e dall'esotico, non si stacca da se

stesso; solo *si vede con occhi nuovi*. Il viaggio nella lontananza non agisce diversamente dal viaggio nel passato, che è pur esso un viaggio nella lontananza (Szondi 1980, p. 104).

Possiamo dunque immaginare che, al di là della saldezza accreditata al passato, proprio la *lontananza*, attraverso la quale esso rivive, lo relega a forma inattuale, alla dimensione mitica che esorcizza il presente, proprio perché ne avverte l'ineludibilità.

Credo che il cuore di *Giobbe* stia proprio qui, in questo straordinario rapporto tra passato e presente, risolto nel rifiuto della «sintesi» (secondo un modo proprio della componente antihegeliana e antistoricista della civiltà mitteleuropea: cfr. Magris 1989, p. 152), come giustapposizione e fusione degli opposti, di cui più volte si è detto.

Lo spessore del passato resta così a testimoniare la miseria del presente, due mondi contrapposti e due poli che danno *forma* al racconto; scrive Magris:

Giobbe di Roth è [...] costruito, specie nella parte ambientata in America, come l'apoteosi di una figura paterna che mette a nudo, per contrasto, la disumanità della società industriale senza venirne stritolata, come accade invece ai figli. In tal senso il rapporto padri-figli o meglio il rapporto fra diverse generazioni costituisce un perno di tutto l'universo narrativo di Roth (ivi, p. 140).

26. Un paio di centinaia d'anni prima un avo di Mendel Singer era venuto probabilmente dalla Spagna in Volinia. Egli ebbe un destino più felice, più comune, in ogni caso meno memorando del suo discendente e di conseguenza non sappiamo se abbia impiegato molti anni o pochi per ambientarsi nel paese straniero. Di Mendel Singer però sappiamo che dopo alcuni mesi era di casa a New York.

Sì, era quasi come a casa sua in America! Sapeva già che *old chap* in americano significava padre e *old fool* madre o viceversa. Conosceva un paio di commercianti della Bowery, coi quali suo figlio era in relazione, la Essexstreet, dove abitava, e la Houston Street, dove era il negozio di suo figlio, di suo figlio Sam. Sapeva che Sam era ormai un *American boy*, che si diceva *good bye*, *how do you do* e *please*, se si era un uomo distinto, che un commerciante della Grand Street poteva pretendere rispetto e qualche volta abitare sul River, su quel River che anche Schemarjah vagheggiava. Gli avevano detto che l'America si chiamava *God's own country*, che era la terra di Dio, come un tempo

la Palestina, e New York propriamente *the wonder city*, la città dei miracoli, come un tempo Gerusalemme (Roth 1977, p. 114).

È l'ingresso favoloso nella seconda parte di *Giobbe*, là dove si appalesa e insieme si estenua il mito della nuova patria americana. Non il mito di Mendel Singer, il padre fortemente legato alle antiche sue costumanze, ma quello dei figli: attraverso questi occhi, le loro voci, Mendel apprende della nuova terra promessa, dei miracoli possibili, anzi realizzati.

Ma l'America è luogo desacralizzato. Non per caso qui Mendel sperimenta la condizione di Giobbe nella «prova» voluta da Dio. Perché la nuova patria tende a rimuovere, anzi rimuove recisamente, il valore principale da Mendel costantemente perseguito: l'unità del suo nucleo familiare, il recupero dei figli distanti, essenzialmente quel Menuchim 'diverso' restato in Volinia. Qui, in America, nell'assolutamente distante la «prova» assume il corpo del passato che si erge austero e imponente, *per differenza*. Perché Mendel Singer può testimoniare di esso dall'abisso di dolore, dallo spazio che *la condizione dei figli, la loro terra*, in cui si trova, disegnano:

Vedi, Deborah, i vicini vengono da me per confortarmi. Ma sebbene siano tanti e tutti stiano lì a rompersi la testa, non trovano conforto per la mia situazione. Ancora batte il mio cuore, ancora vedono i miei occhi, ancora si muovono le mie membra, ancora camminano i miei piedi. Io mangio e bevo, prego e respiro. Ma il mio sangue ristagna, le mie mani sono vizzate, il mio cuore è vuoto. Io non sono più Mendel Singer, sono l'avanzo di Mendel Singer. L'America ci ha ucciso. L'America è una patria, ma una patria omicida. Quello che da noi era giorno, qui è notte. Quello che da noi era vita, qui è morte. Il figlio, che da noi si chiamava Schemarjah, qui si è chiamato Sam. In America sei sepolta, Deborah, anche me, Mendel Singer, mi seppelliranno in America (ivi, p. 141).

Ora Mendel Singer è Giobbe: l'America è il luogo *lontano* che sposta *nel passato*. E il passato che torna è esso stesso la «prova» di Giobbe: è il luogo dell'esilio, della maledizione di Dio, anzi della sua crudeltà. Ora passato e presente si fondono in una prospettiva 'assoluta', e nella miseria del presente, nel tempo dei figli

prende corpo il tempo dei padri. Ora Mendel è l'ebreo cui, come dice Salomon Kohn, «appartiene l'intero passato coi suoi dolori».

Sta qui la grandezza «atemporale», fuori del fluire del tempo, di Mendel, la sua statura epica di 'vecchio', perché, come sottolinea Magris, nell'«invecchiare» sta la «maturazione epica» del personaggio. Ed è epos che rimanda alla saldezza di una identità mai dismessa, rafforzata anzi, perché nella stessa bestemmia che Mendel rivolge contro Dio c'è la testimonianza del sacro in cui egli consiste e si riconosce. Il suo stesso corpo ne è imbevuto; egli stesso è ora parte della «prova» che deve affrontare:

Così stava Mendel davanti al fuoco vivo e urlava e pestava i piedi. Teneva in braccio il sacchetto di velluto rosso *ma non lo buttava dentro*. Un paio di volte lo sollevò in alto *ma le sue braccia lo riabbassarono*. Il suo cuore era in collera con Dio, *ma nei suoi muscoli albergava ancora il timore di Dio*. Per cinquant'anni, giorno per giorno, quelle mani avevano spiegato e di nuovo ripiegato il *talèd*, svolto e legato intorno alla testa e al braccio sinistro i filatteri, aperto, sfogliato avanti e indietro, e richiuso, quel libro di preghiera. *Ora le mani si rifiutavano di obbedire all'ira di Mendel*. Solo la bocca, che tanto spesso aveva pregato, non si rifiutava. Solo i piedi, che così spesso, all'alleluia, avevano saltato in onore di Dio, battevano il tempo al canto dell'ira di Mendel. [...]

«Io voglio bruciare di più che una semplice casa e di più che un semplice uomo. Vi meravigliere se vi dico che cosa realmente avevo intenzione di bruciare. Vi meravigliere e direte: anche Mendel è pazzo, come sua figlia. Ma io vi assicuro: non sono pazzo. Per più di sessant'anni sono stato pazzo, oggi non lo sono».

«Dicci dunque cosa vuoi bruciare!».

«Dio voglio bruciare» (ivi, pp. 148-49).

È la parte più alta del romanzo, è il momento in cui la terra dei padri si tocca con la terra dei figli: e dall'abisso del dolore e della disperazione in cui le due condizioni ('padri' e 'figli') *sembrano fondersi* nella *sintesi di una sola* nasce il 'miracolo' che sposta su un piano metastorico il racconto, che scioglie il romanzo nel suo esito di favola.

Ora Mendel-Giobbe può *vedere* (la 'vista' è l'organo 'nobile' dell'esperienza) la potenza di Dio e il suo miracolo. Mendel può *vedere* Menuchim vivo, risanato; può *vederlo* agire il mondo. Dal passato assoluto che ora Mendel abita, e che circonfonde di luce

mitica il presente, può testimoniare la potenza della identità che egli incarna; il suo tempo si annulla nel tempo del prodigio, l'età dell'oro che l'America *in quanto lontananza epocale* permette. Ora la sua condizione gli consente questa possibilità straordinaria, e il mondo dei figli si traduce in 'immagini' che appalesano l'onnipotenza di Dio. Il vorticoso tempo americano si brucia in esse, si fissa nel fulgore del miracolo che Mendel, «sazio di vita» come Giobbe, può possedere e godere:

Da una smisurata lontananza gli pareva di sentire il gaio frastuono del mondo in festa, gli scoppi dei fuochi d'artificio e le risate di decine di migliaia di persone. Una piccola quieta pace lo invade. Le sue dita grattarono la barba, le labbra si atteggiarono a un sorriso, anzi, perfino un sommesso risolino uscì a brevi strappi dalla sua gola. «Anche Mendel si farà una festa» bisbigliò... (ivi, p. 162)

Misero e curvo, col vestito dai riflessi verdognoli, il sacchetto di velluto rosso in braccio, Mendel Singer entrò nella hall, osservò la luce elettrica, il portiere biondo, il busto bianco di un dio sconosciuto davanti all'accesso alle scale e il negro tutto nero che voleva prendergli il sacchetto. Salì nell'ascensore e si vide nello specchio accanto a suo figlio: chiuse gli occhi perché si sentiva girare la testa. Era già morto, si librava nel cielo, il viaggio non aveva fine. Il figlio lo prese per mano, l'ascensore si fermò, Mendel attraversò su un tappeto silenzioso un lungo corridoio. Aprì gli occhi solo quando fu nella stanza. Com'era sua abitudine, andò subito alla finestra. Allora vide per la prima volta, da vicino, la notte americana, il cielo arrossato, lettere, immagini e segni fiammeggianti, sfavillanti, gocciolanti, incandescenti, rossi, azzurri, verdi, d'oro, d'argento. Sentì il rumoroso canto dell'America, sirene, clacson, rimbombi, scampanellii, stridori, cigolii, fischi e ululi. Dirimpetto alla finestra dove era appoggiato Mendel appariva ogni cinque secondi il faccione ridente di una ragazza, fatto tutto di una cascata di puntini e di faville, l'abbagliante dentatura nella bocca aperta era un pezzo d'argento fuso. Intorno a questa faccia si librava un boccale rosso rubino traboccante di spuma, si rovesciava da sé, versava il suo contenuto nella bocca aperta e si allontanava, per ricomparire riempito di nuovo, rosso rubino e traboccante di spuma bianca. Era la réclame di una nuova aranciata. Mendel la guardava ammirato come la più completa rappresentazione della felicità notturna e dell'aurea salute. Sorrise, vide l'immagine apparire e scomparire un paio di volte e si girò poi verso la stanza. Là stava, preparato, il suo letto bianco.

[...] E arrivarono in un mondo dove la soffice sabbia era gialla, l'immenso mare azzurro e tutte le case bianche. Sulla rotonda davanti a una di queste case, a un tavolinetto bianco, sedeva Mendel Singer. Sorvegliava un tè bruno, dorato. Sulle sue spalle curve splendeva il primo tiepido sole di quell'anno. I merli si avvicinavano a lui saltellando. I loro fratelli gorgheggiavano intanto davanti alla rotonda. Le onde del mare sciabordavano con ritmo dolce, regolare, sulla spiaggia. Nel cielo azzurro pallido c'erano un paio di nuvolette bianche. Sotto questo cielo era facile a Mendel credere che un giorno Jonas si sarebbe ritrovato e Mirjam sarebbe tornata a casa «più bella di tutte le donne del mondo», citava fra sé. Lui stesso, Mendel Singer, dopo una lunga vecchiaia passerà nelle braccia della buona morte, circondato da molti nipoti e «sazio di vita», come sta scritto in *Giobbe*. Provò un curioso e anche proibito impulso di togliersi il vecchio berretto di reps di seta e di lasciar splendere il sole sul suo vecchio cranio. E per la prima volta in vita sua Mendel Singer si scoprì la testa di sua spontanea volontà, come aveva fatto solo nell'ufficio e nel bagno. Un vento di primavera mosse i radi peluzzi arricciati sulla sua testa calva, come strane piante.

[...] Il figlio uscì. Il padre rimase sul sofà, la fotografia la posò piano vicino a sé. Il suo occhio stanco andò vagando per la stanza fino alla finestra. Dal suo sofà molto basso poteva vedere un ritaglio di cielo senza nuvole tutto frastagliato. Riprese la fotografia e la guardò un'altra volta. C'era sua nuora, la moglie di Menuchim, c'erano i nipoti, i figli di Menuchim. Osservando meglio la bambina, gli parve di vedere l'immagine infantile di Deborah. Morta era Deborah, con occhi ignoti, dell'aldilà, forse viveva il miracolo. Riconoscente, Mendel si rammentò del suo giovane tepore che un tempo egli aveva assaporato, delle sue guance rosse, degli occhi socchiusi che avevano scintillato nel buio delle notti d'amore, piccole luci allettanti. Morta Deborah!

Si alzò, spinse una sedia accanto al sofà, mise la fotografia sulla sedia e si distese di nuovo. Mentre si chiudevano lentamente, i suoi occhi trasferivano nel sonno tutta l'azzurra serenità del cielo e la faccia dei nuovi bambini. Accanto a loro affioravano dallo sfondo marrone del ritratto Jonas e Mirjam. Mendel si addormentò. E si riposò dal peso della felicità e dalla grandezza dei miracoli (ivi, pp. 189-94).

Immagini finali di *Giobbe*: straordinaria potenza del momento epico rivisitato un'ultima volta nella splendida inattualità del racconto; qui la vicenda di Mendel Singer *di cui* si narra diventa la vicenda favolosa *di chi* narra. La sua storia coincide con lo stes-

so prestigio del narratore epico, figura inattuale, barbaglio di oro in un tempo impoetico *contro* questo tempo impoetico.

Ha scritto Magris (1989, p. 166): «Il raccontare, per Roth, è – secondo la tradizione chassidica – atto di pietà e di salvezza, che accomuna narratore e ascoltatori in un legame sempre nuovo», il modo, attraverso la magia del racconto, «di fermare l'esistenza fugace e peritura».

Mi piace concludere citando un giudizio, lucidissimo, di Benjamin:

L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza, vien meno. Ma si tratta di un processo che viene di lontano. E nulla potrebbe essere più sciocco che vedere in esso solo un «fenomeno di decadenza», per non dire un fenomeno «moderno»; mentre è solo un accompagnamento di forze produttive storiche, secolari, che ha espulso a poco a poco la narrazione dall'ambito del parlare vivo e manifesta insieme, in ciò che svanisce, una nuova bellezza.

[...] Il narratore entra fra i maestri e i saggi. Egli «ha consiglio» – non, come il proverbio, per certi casi, ma, come il saggio, per molti. Poiché gli è dato riferirsi a un'intera vita. (Una vita, del resto, che comprende in sé non solo la propria esperienza, ma non poco di quella degli altri. Nel narratore anche ciò che ha appreso per sentito dire si assomila a ciò che è più suo). Il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo. Il narratore è l'uomo che potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita alla fiamma misurata del suo racconto. Di qui deriva l'incomparabile atmosfera che [...] circonda il narratore. Il narratore è la figura in cui il giusto s'incontra (Benjamin 1976c, pp. 238, 260).

*Il 'gufo rosso' e l'assurdo: sulla «Peste» di Albert Camus*⁴⁹

27. Tra lo scorcio degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo, in un Occidente che asseconda le devastazioni che il nazifascismo va producendo, Camus lavora alla *Peste*: il libro esce nel 1947, *dopo*, terribilmente dopo gli olocausti e i lutti, dopo l'ol-

⁴⁹ Per l'approccio ad Albert Camus ho tenuto conto del profilo di Roger Grenier, *Albert Camus. Soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, Gallimard, Paris 1987; e utilmente del saggio di Majid El Houssi, *Albert Camus. Un effet spatial algérien*, Bulzoni, Roma 1992.

traggio arrecato, dopo il rosso del sangue, la sua scia e l'odore dolciastro nelle città ridotte a macerie, tra i flutti dei mari, nei campi di cenere sparsi nel mondo.

1947: straordinario e drammatico, attraverso la metafora del morbo, il romanzo costringe a riflettere sulle ingiurie occorse, sulla violenza condotta alla coscienza collettiva, all'universo delle cose e degli esseri viventi. Così il tempo della peste è il tempo dell'offesa mai più risarcibile per intero, è infine il tempo del racconto, la denuncia di un male dal quale è difficile uscire, dal quale è impossibile guarire del tutto:

Ascoltando [...] i gridi d'allegria che salivano dalla città, Rieux ricordava che quell'allegria era sempre minacciata: lui sapeva quello che ignorava la folla, e che si può leggere nei libri, ossia che il bacillo della peste non muore né scompare mai, che può restare per decine di anni addormentato nei mobili e nella biancheria, che aspetta pazientemente nelle camere, nelle cantine, nelle valigie, nei fazzoletti e nelle cartacce e che forse verrebbe giorno in cui, per sventura e insegnamento agli uomini, la peste avrebbe svegliato i suoi topi per mandarli a morire in una città felice (Camus 2001, p. 235).

La tesi di Rieux, in conclusione del romanzo, è in realtà l'assunto del romanzo stesso: *La peste* è dunque un racconto senza sviluppo, dove la trama illustra il sempreguale della storia, sicché il tempo del dolore e il tempo della peste pertengono alla 'natura' delle cose e dell'uomo. E tuttavia il mal di vivere apre all'eccezione del racconto, alla possibilità che a questa eccezione appartenga il volto nascosto della verità, mai destinato a venir fuori, se non appunto nel tempo della rottura della norma che l'accadere della peste rappresenta, ad emergere appunto come dissonanza rispetto all'«ordinario» (ivi, p. 5), al 'normale' fluire degli eventi.

Certo a questa condizione generale alludeva nel 1942 Camus, quando nei suoi *Carnets* notava:

Peste. Impossible d'en sortir. [...] *L'Étranger* décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde. *La Peste*, l'équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde. [...] Mais, de plus, *La Peste* démontre que l'absurde *n'apprend rien*. C'est le progrès définitif (Camus 1964, p. 36).

Che cosa è 'l'absurde', se non il meccanismo delle convenzioni sociali, il rito della forma, la certezza di valori dati *ab aeterno*? «*Le sentiment de l'absurde*» (Camus 1951, p. 15) è poi la presa d'atto dell'ineluttabilità di tutto questo e – ambigua difesa – dell'indifferenza di fronte ad esso: «Si l'on ne croit à rien, si rien n'a de sens et si nous ne pouvons affirmer aucune valeur, tout est possible et rien n'a d'importance» (ivi, p. 15).

È il destino e il senso dell'uomo, del relativo e del non (de)terminato che a lui competono, la sua vita, comunque dell'ostinato credere in essa: «*toute la joie silencieuse de Sisyphe est là*» (Camus 1942, p. 167), e là è quanto il suo mito reca con sé:

On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre (ivi, p. 164).

Poi nell'immobile accadere della peste «*le sentiment de l'absurde*» si fa narrazione, e il racconto denuda. Dice la miseria eppure lo splendore dell'uomo, le ombre e insieme le luci, in uno spazio che azzerà la storia e la congela in eventi il cui senso *ora* può essere inteso.

Nella parte più intensa del libro, nell'atmosfera sospesa di «un orizzonte dove il cielo e il mare si confondono in un palpito indistinto» e «la brezza reca odori di spezie e di pietra», e il «silenzio [è] assoluto» (Camus 2001, p. 189), quando ha *sensò*, forse, fare dono del racconto, sommessa fluisce la parola di Tarrou, che dice di sé a Rieux – e singolarmente la 'figura' del padre torna a dar forma al mondo del figlio, «le héros absurde», allo splendido relativo cui anela:

Diciamo, per semplificare, Rieux, che io soffrivo della peste molto prima di conoscere questa città e questa malattia. Basti dire che io sono come tutti quanti; ma ci sono persone che non lo sanno, o che si trovano bene in tale stato, e persone che lo sanno e vorrebbero uscirne. Io, ho sempre voluto uscirne (ivi, p. 190).

È l'inizio di una narrazione che tocca subito il nodo più denso: «mio padre era accusatore pubblico» (*ibid.*), un giudice, il vol-

to ufficiale di convenzioni, valori, dell'assurdo, della peste che la società reca con sé e tutela, illudendosi di difendersene.

A fronte del ruolo istituzionale, non valgono le ragioni private, il fatto che, tutto sommato, quel padre, fino alla sua morte, non sia stato «un santo», ma «nemmeno [...] un cattivo uomo» (*ibid.*): per Tarrou c'è la sproporzione tra la legge, il giudizio che sancisce in modo esatto, e il mistero della vita dell'uomo, la sua innocenza impregiudicata, anche di fronte al delitto.

E sono gli occhi del 'figlio' a percepire questa sproporzione:

Quando ebbi diciassett'anni, *mio padre* m'invitò ad andarlo a sentire. Si trattava d'una causa importante, in Corte d'assise, e lui aveva pensato di figurarvi sotto la luce migliore. Credo, inoltre, che contasse su tale cerimonia, atta a colpire le fantasie giovanili, per spingermi a entrare nella carriera che lui stesso si era scelta. Avevo accettato, perché facesse piacere a mio padre, e perché, anche, ero curioso di vederlo e di ascoltarlo in una parte diversa da quella che recitava tra noi. Non pensavo a nient'altro. Quanto accadeva in un tribunale mi era sempre sembrato naturale e inevitabile come una rivista del 14 luglio o una premiazione. Ne avevo un'idea molto astratta, che non mi disturbava.

Di quel giorno, tuttavia, non ho serbato che una sola immagine, quella del colpevole. Credo che fosse colpevole davvero, importa poco di che; ma quell'ometto di pel rosso e povero, d'una trentina d'anni, pareva sì deciso a tutto ammettere, sì spaventato di quello che aveva fatto e che stavano per fargli, che dopo alcuni minuti io non ebbi occhi se non per lui. Aveva l'aria d'un gufo intontito da una luce troppo viva; il nodo della cravatta non gli si adattava con precisione al giro del collo; si rosicchiava le unghie di una sola mano, la destra... In breve (non voglio insistere), *lei ha capito ch'era un uomo vivo*.

Ma io me n'accorgevo improvvisamente, mentre, sino ad allora non avevo pensato a lui che traverso la comoda categoria dell'«imputato». Non posso dire che dimenticassi allora mio padre, ma qualcosa, prendendomi allo stomaco, mi toglieva ogni altra attenzione che non fosse rivolta al prevenuto. Non ascoltavo quasi niente, e *sentivo che si voleva uccidere quell'uomo vivo*, e un'istinto formidabile come un'onda mi portava al suo fianco con una sorta di ostinato accecamento (ivi, pp. 191-92).

Al mondo del 'figlio' appartengono di diritto quanti non sono compresi o non si riconoscono nei percorsi formalmente esatti della legge, nella sua esasperata limpidezza, il mondo del 'padre',

troppo perfetto per essere vero, o, se si vuole, per non essere falso. Il mondo del padre di Tarrou:

Trasformato dalla toga rossa, né bonario, né affettuoso, la sua bocca gorgogliava di frasi immense, che senza tregua ne uscivano come serpenti. E capii che chiedeva la morte di quell'uomo in nome della società e che inoltre chiedeva il taglio del suo collo. Diceva soltanto, è vero: 'Quella testa deve cadere'; ma, insomma la differenza non era grande. E venne a esser lo stesso, infatti, in quanto egli ottenne quella testa. Semplicemente, non è lui che fece allora il lavoro. E io che seguii poi la cosa sino alla conclusione, io ebbi con quello sciagurato una intimità ben più vertiginosa di quella che mai ebbi con mio padre (ivi, p. 192).

È il ritorno del 'padre' di Kafka: con un elemento di desolazione in più. Il padre secolarizzato, lo Stato, le sue istituzioni, *impongono* al 'figlio' la colpa che quest'ultimo, allora, *sentì sua* come conseguenza *della evanescenza del Padre*. E lo condannano non tanto perché colpevole, quanto perché la colpa prevede una punizione; e la legge esiste perché reprime, pena l'inesistenza della legge stessa.

Nel discorso di Tarrou sembrano darsi la verifica e insieme il prosieguo della tesi che Girard affaccia per *L'étranger*, secondo la quale Camus «ha voluto dimostrare che 'i giudici hanno sempre torto'» (Girard 1999, p. 47).

Se ne *L'étranger* «l'eroe è condannato a morte non per il delitto di cui è accusato e di cui è realmente colpevole, ma a causa della sua innocenza, che il delitto non ha intaccato e che deve restare visibile agli occhi di tutti» (ivi, p. 47), nella *Peste* il 'figlio' (ogni eroe degradato che egli rappresenta) – si potrebbe dire riprendendo la citazione precedente – «è condannato a morte non per il delitto di cui è accusato e di cui è realmente colpevole», quanto per il meccanismo della colpa e della punizione che la secolarizzazione attiva, come scelta imposta dalla secolarizzazione stessa, infine.

Tutto ciò ha un suo riscontro sul piano narrativo: se – per riassumere Girard – «la secolarizzazione è anche *la perdita* dell'unica grande narrazione, di quel racconto che attraverso il sacrificio garantiva il potere ordinatore della violenza» (Tomelleri 1999, p. 11), quella di Tarrou è la testimonianza che la secolarizzazione è *acquisizione dell'assurdo* nella imposizione della colpa, nella vio-

lenza del delitto ammantata dalla legittimità delle istituzioni; e, in modo speculare, nel rifiuto di quella imposizione, attraverso una violenza altrettanto feroce che si oppone a tali istituzioni.

Nel tempo della peste, quando «*le sentiment de l'absurde*» denuda l'assurdo, dà vita alla parola che dice questa verità, è la 'figura' del padre a generare questa rappresentazione.

È il «gufo rosso», il padre di Tarrou, il catalizzatore del disagio, del racconto che ora fluisce in modo misurato e grave:

Ho insistito molto su questo inizio perché fu, effettivamente, l'inizio di tutto. Ho conosciuto la povertà a diciott'anni, uscendo dall'agiatezza; ho fatto mille mestieri per guadagnarli la vita, e non mi è riuscito troppo male. Ma quello che mi interessava, era la condanna a morte; volevo regolare un conto col gufo rosso. Di conseguenza ho fatto della politica, come si dice. Non volevo essere un appestato insomma. Ho creduto che la società in cui vivevo fosse fondata sulla condanna a morte e che, combattendola, avrei combattuto l'assassinio. Mi sono quindi messo con gli altri che amavo, e che non ho cessato di amare. Ci sono rimasto a lungo e non vi è paese in Europa alle cui lotte non abbia partecipato. [...]

Beninteso, sapevo che anche noi, all'occasione, pronunciamo condanne; ma mi dicevano che quei pochi morti erano necessari per portare a un mondo in cui non si sarebbe più ucciso nessuno. Era vero, in un certo modo [...] Di ben sicuro, so che esitavo. *Ma pensavo al gufo, e potevo continuare* (Camus 2001, p. 193).

Poi, lo spettacolo atroce di una fucilazione, la visione del «buco dove si potrebbe mettere un pugno» (ivi, p. 194), costringono a ripensare tutto, a dar corso a una lenta, forse troppo lenta, macerazione:

Io avevo un nodo alla gola. Quando mi capitava di esprimere i miei scrupoli, mi dicevano che bisogna riflettere a quanto era in gioco, e mi davano ragioni sovente impressionanti, per farmi mandar giù quello che non riuscivo a inghiottire. Ma io rispondevo che i grandi appestati, coloro che mettono le toghe rosse, anche essi hanno eccellenti ragioni in quei casi, e che se ammettevo le cause di forza maggiore e le necessità invocate dai piccoli appestati, non avrei potuto respingere quelle dei grandi. [...]

La faccenda mia, in ogni caso, non era il ragionamento; *era il gufo rosso*, quella sudicia avventura in cui sudice bocche appestate *annun-*

ciavano a un uomo in catene che doveva morire e regolavano tutte le cose per farlo morire, infatti, dopo notti e notti d'agonia durante le quali egli si aspettava di essere assassinato a occhi aperti. La faccenda mia era il buco nel petto. E mi dicevo che *aspettando*, e almeno da parte mia, mi sarei rifiutato di dar mai una sola ragione, una sola, lei capisce, a quella disgustosa macelleria. Sì, ho scelto *quest'accecamento ostinato* in attesa di vederci più chiaro (*ibid.*).

Ma *l'attesa, gli occhi chiusi*, generano sensi di colpa, «vergogna, vergogna da morirne, di esser stato, sebbene da lontano, sebbene in buona fede, [...] un assassino» (ivi, p. 195). Struggersi nel dolore serve a poco di fronte allo sfacelo, ai lutti e alle devastazioni del morbo; se ne può prendere coscienza, ma non basta ancora.

Ora, nel tempo della peste, è possibile *dirlo*, anche se la parola che infine fluisce non garantisce la salvezza: «Questo può dar sollievo agli uomini e, *se non salvarli*, almeno fargli il minor male possibile e persino, talvolta, un po' di bene» (*ibid.*).

Si va molto lontani dal vero se in Tarrou, nel suo muoversi incerto, si individua l'intellettuale di formazione umanistica alle prese con il problema del 'che fare' attraverso gli strumenti a sua disposizione? Il linguaggio innanzi tutto?

A fronte della peste che «ciascuno [...] porta in sé, [e] nessuno, no, nessuno al mondo ne è immune» (*ibid.*), a fronte dunque del sonno della ragione che genera mostri, al 'figlio' non resta che, laicamente, farsi carico della colpa, *dicendola*, proprio perché non può emendarla. Non è questo il senso della riflessione di Tarrou, quando afferma: «ho capito come tutte le disgrazie degli uomini derivino dal *non tenere un linguaggio chiaro*» (ivi, p. 196)?

In lui rivivono tutti i 'figli' che hanno potuto utilizzare il linguaggio – la scrittura diventata malinconia, metafora senza re-den-zione, nevrosi, sguardo con gli occhi spenti – per esprimere solo il *negativo*, il montaliano «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»: tutt'altro *dal positivo* che, *attraverso lo stesso linguaggio che dà forma alla peste e all'assurdo, non è dicibile*.

Ciò che resta è *la pensée approximative*⁵⁰, la via delle verità in

⁵⁰ Così Camus: «Les idéologies qui mènent notre monde sont nées au temps des grandeurs scientifiques absolues. Nos connaissances réelles n'autorisent au contraire qu'une pensée des grandeurs relatives... La *pensée approximative* est seul génératrice de réel» (cfr. Gaillard 1972, p. 76).

contrasto, lo spazio della 'figura', dunque, il suo orizzonte. Sul piano del linguaggio, la fusione degli opposti, l'ossimoro, che include in sé – dandogli forma – l'ossimoro della scelta etica, il desiderio dell'ascesi laica di Tarrou. È il senso delle sue riflessioni conclusive:

Allora ho preso il partito di agire chiaramente, per mettermi sulla buona strada. Di conseguenza, ho detto che ci sono flagelli e vittime, e nient'altro. Se, dicendo questo, divento flagello io stesso, almeno non lo è col mio consenso. Cerco di essere *un assassino innocente*; lei vede che non è una grande ambizione.

Bisognerebbe di certo che ci fosse una terza categoria, quella dei veri medici, ma è un fatto che non si trova sovente, dev'essere difficile. Per questo *ho deciso di mettermi dalla parte delle vittime, in ogni occasione, per limitare il male*. In mezzo a loro, posso almeno cercare come si giunga alla terza categoria, ossia alla pace.

Terminando, Tarrou faceva oscillare una gamba, sì che il piede batteva piano contro la terrazza. Dopo un silenzio, il dottore, sollevandosi un poco, domandò se Tarrou avesse una idea della strada da prendere per arrivare alla pace.

«Sì, la simpatia».

Due campane d'ambulanza risuonarono lontano. Le esclamazioni, confuse poco prima, si udirono ai confini della città, presso la collina rocciosa. Nello stesso tempo si udì qualcosa che somigliava a una detonazione; poi tornò il silenzio, Rieux contò due ammicchi del faro. La brezza sembrò rinvigorirsi, e insieme un soffio venuto dal mare portò un odor di salso, ora si sentiva la sorda respirazione delle onde contro la scogliera.

«Insomma», disse Tarrou con semplicità, «quello che m'interessa è sapere come si diventa un santo».

«Ma lei non crede in Dio».

«Appunto: *se si può essere un santo senza Dio, è il solo problema concreto che io conosca*» (Camus 2001, pp. 196-97).

Sotto il segno dell'ossimoro la conclusione della riflessione di Tarrou: verità in contrasto e che si elidono, e proprio per questo non di meno certe, il desiderio della forma vera e l'utopia dell'oltre...

Ma nella malinconia che circonfonde i profili di Tarrou e di Rieux, nelle folgoranti immagini di congedo, trovi il senso del *sunpatein* prima evocato, la miseria eppure lo splendore dell'essere uomo:

Improvvisamente un grande bagliore nacque nella parte in cui erano venuti i gridi, e risalendo il fiume del vento un oscuro clamore giunse sino ai due uomini. Il bagliore subito si oscurò, e lontano, all'orlo delle terrazze, non restò che una macchia rosseggiante. In una pausa del vento si sentirono distintamente gridi d'uomini, poi lo strepito d'una scarica e il rumore d'una folla. Tarrou si era alzato e ascoltava; non si sentiva più nulla.

«Si sono ancora scontrati alle porte».

«Adesso è finito», disse Rieux.

Tarrou mormorò che non era mai finito e che ci sarebbero state altre vittime: era la regola.

«Forse», rispose il dottore. «Ma lei sa, *io mi sento più solidale coi vinti che coi santi*. Non ho inclinazione, credo, per l'eroismo e per la santità. *Essere un uomo, questo m'interessa*».

«Sì, noi cerchiamo la stessa cosa, ma io sono meno ambizioso» (ivi, p. 197).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, 1978, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.
- Baioni, Giuliano, 1980, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano.
- Baioni, Giuliano, 1984, *Kafka: letteratura e ebraismo*, Einaudi, Torino.
- Baldacci, Luigi, 1993, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, Walter, 1976a, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, Walter, 1976b, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, ivi.
- Benjamin, Walter, 1976c, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, ivi.
- Benjamin, Walter, 1976d, *Parco centrale*, ivi.
- Benjamin, Walter, 1978, *Lettere 1913-1940*, a cura di Gerhard C. Scholem e Thomas W. Adorno, Einaudi, Torino.
- Bloch, Ernst, 1994, *Il principio speranza*, vol. I, Garzanti, Milano.
- Brooks, Peter, 1995, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
- Camerino, Giuseppe Antonio, 1974, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Le Monnier, Firenze.
- Camus, Albert, 1942, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris.
- Camus, Albert, 1951, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris.
- Camus, Albert, 1964, *Carnets. Janvier 1942-Mars 1951*, Gallimard, Paris.
- Camus, Albert, 2001, *La peste*, trad. di Beniamino Dal Fabbro, Bompiani, Milano.
- Cavalli Pasini, Annamaria, 1984, *Il «mistero» retorico della scrittura. Saggio su Tozzi narratore*, Patron, Bologna.
- Cavalluzzi, Raffaele, 1988, *Metamorfosi del romanzo. L'attività letteraria del primo Novecento*, Adriatica, Bari.

- Cavalluzzi, Raffaele, 2003, *La soglia del nulla*, in *Studi in onore di Michele Dell'Aquila*, vol. II. *La nuova ricerca*, n. 12, Bari.
- Celati, Gianni, 1995, *Prefazione* a Tozzi 1995.
- Chiodi, Pietro, a cura di, 1968, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze.
- Conrad, Joseph, 1977, *Lord Jim. Racconto*, trad. di Renato Prinzhofer e Ugo Mursia, in *Romanzi della Malesia*, a cura di Ugo Mursia, Mursia, Milano.
- Conrad, Joseph, 1991, *Lord Jim*, trad. di Nicoletta Zanardi, Newton Compton, Roma.
- Debenedetti, Giacomo, 1981, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Debenedetti, Giacomo, 1998, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano.
- Eco, Umberto, 1962, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto, 1983, *Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione*, in *Il segno dei tre*, a cura di Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, Bompiani, Milano.
- Farese, Giuseppe, a cura di, 1986, *Kafka oggi*, Adriatica, Bari.
- Fisch, Harold, 1988, *Un futuro ricordato*, Il Mulino, Bologna.
- Freschi, Marino, 1993, *Introduzione a Kafka*, Laterza, Roma-Bari.
- Freud, Sigmund, 1975a, *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)*, in Id., *Opere. 1912-1914*, a cura di Cesare Luigi Musatti, vol. VII, Boringhieri, Torino.
- Freud, Sigmund, 1975b, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, ivi.
- Freud, Sigmund, 1979, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi*, in Id., *Opere. 1930-1938*, a cura di Cesare Luigi Musatti, vol. XI, Boringhieri, Torino.
- Freud, Sigmund, 1981, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. e cura di Cesare Luigi Musatti, vol. 1, Boringhieri, Torino.
- Freud, Sigmund, 1982, *Delirio e sogno nella «Gradiva» di W. Jensen*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. e cura di Cesare Luigi Musatti, vol. 2, Boringhieri, Torino.
- Gaillard, Pol, 1972, *Camus. La peste. Profil d'une œuvre*, Hatier, Paris.
- Gay, Peter, 1989, *Un ebreo senza Dio. Freud, l'ateismo e le origini della psicoanalisi*, Il Mulino, Bologna.
- Genette, Gérard, 1969, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino.
- Genette, Gérard, 1972, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.

- Girard, René, 1965, *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Bompiani, Milano.
- Girard, René, 1999, *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Givone, Sergio, 1992, *La questione romantica*, Laterza, Roma-Bari.
- Givone, Sergio, 2001, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in Moretti (a cura di) 2001.
- Guaragnella, Pasquale, 2000, *Dal «dono» a un «ospizio di mendicizia». Su «Uno, nessuno e centomila» di Luigi Pirandello*, in Id., *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello*, Sbarbaro, Vittorini, Dedalo, Bari.
- Hesse, Hermann, 1992, *Peter Camenzind*, in Id., *Romanzi e racconti*, Newton Compton, Roma.
- Hesse, Hermann, 1999, *Il lupo della steppa*, Mondadori, Milano.
- James, Henry, 1993, *Ivan Turgenev. Frühlingsfluthen. Ein König Lear des Dorfes*, in *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di Giovanna Mochi, Einaudi, Torino.
- Joyce, James, 1978, *Ulisse*, trad. di Giulio de Angelis, vol. I, Mondadori, Milano.
- Kafka, Franz, 1976a, *Lettera al padre* (trad. di Anita Rho), in Id., *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano.
- Kafka, Franz, 1976b, *Quarto quaderno in ottavo* (trad. di Italo A. Chiusano), ivi.
- Kafka, Franz, 1983, *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, vol. II, Mondadori, Milano.
- Kafka, Franz, 1985, *Dialogo con il devoto*, in Id., *I racconti*, a cura di Giulio Schiavoni, Rizzoli, Milano.
- Kafka, Franz, 1988, *Lettere*, a cura di Ferruccio Masini, Mondadori, Milano.
- Lavagetto, Mario, 1985, *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino.
- Lavagetto, Mario, 1986, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino.
- Leone De Castris, Arcangelo, 1962, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari.
- Luperini, Romano, 1995, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari.
- Macchia, Giovanni, 2000, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano.
- Magris, Claudio, 1980, *Italo Svevo: la vita e la rappresentazione della vita*, in Marco Marchi (a cura di), *Italo Svevo oggi*, Atti del convegno, Firenze 3-4 febbraio 1979, Vallecchi, Firenze.
- Magris, Claudio, 1982, *Lo scrittore che si nasconde*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano.

- Magris, Claudio, 1989, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino.
- Magris, Claudio, 2001, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in Moretti (a cura di) 2001.
- Masiello, Vitilio, 1994, *Pirandello: l'identità negata*. «Uno, nessuno e centomila», in «Belfagor», n. 5, settembre.
- Mazzacurati, Giancarlo, 1987, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna.
- Meghnagi, David, 1997, *Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*, Marsilio, Venezia.
- Mérimée, Prosper, 1932, *À M. Charpentier Libraire-Éditeur*, in *Études de littérature russe, texte établi et annoté par Henri Mongault*, tome second, in *Œuvres complètes*, a cura di Pierre Trahard e Édouard Champion, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.
- Moretti, Franco, a cura di, 2001, *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino.
- Pappalardo, Ferdinando, a cura di, 1988, *La torre abolita*, Dedalo, Bari.
- Pascal, Blaise, 1994, *Pensieri*, a cura di Gennaro Auletta, Mondadori, Milano.
- Petroni, Franco, 1995, *Tozzi: la poetica e le strutture narrative*, in «Allegoria», n. 20.
- Pirandello, Luigi, 1988, *L'umorismo*, Mondadori, Milano.
- Pirandello, Luigi, 1994, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, vol. II, Mondadori, Milano.
- Poe, Edgar A., 1974, *Tutti i racconti e le poesie*, a cura di Carlo Izzo, Sansoni, Firenze 1974.
- Rashi di Troyes, 1985, *Commento alla Genesi*, Marietti, Casale Monferrato.
- Rella, Franco, 1981, *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma.
- Rella, Franco, 1999, *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka*, Pendragon, Bologna.
- Ricoeur, Paul, 1986, *La paternità: dal fantasma al simbolo*, in Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano.
- Roth, Joseph, 1977, *Giobbe. Romanzo di un uomo semplice*, trad. di Laura Terreni, Adelphi, Milano.
- Saccone, Eduardo, 1973, *Commento a «Zeno»*, Il Mulino, Bologna.
- Schopenhauer, Arthur, 1982, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari, tomo II.
- Sechi, Mario, 2000a, *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Donzelli, Roma.

- Sechi, Mario, 2000b, *La lunga miccia della letteratura giovanile*, in Mario Sechi - Bruno Brunetti, *Lessico novecentesco*, B.A. Graphis, Bari.
- Sechi, Mario, 2002, *Libri, opere, autori. Percorsi di formazione della nuova cultura europea tra Otto e Novecento*, in «Intersezioni», n. 2, agosto.
- Semerari, Giuseppe, a cura di, 1971, *Introduzione a Schelling*, Laterza, Bari.
- Sertoli, Giuseppe, 1974, *Nota introduttiva a Joseph Conrad, Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino.
- Singer, Isaac B., 1998, *Racconti*, Mondadori, Milano.
- Starobinski, Jean, 1975, *Stendhal pseudonimo*, in Id., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino.
- Stendhal, 1968, *Il Rosso e il Nero*, versione di Mario Lavagetto, Garzanti, Milano.
- Strada, Vittorio, 1980, *Leggendo «Padri e figli»*, in Id., *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Einaudi, Torino.
- Svevo, Italo, 1954, *Del sentimento in arte*, in Id., *Saggi e pagine sparse*, Mondadori, Milano.
- Svevo, Italo, 1968, *Racconti, saggi, pagine sparse*, Dall'Oglio, Milano.
- Svevo, Italo, 1979, *La coscienza di Zeno*, Dall'Oglio, Milano.
- Szondi, Peter, 1980, *Nota*, postfazione a Walter Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 1980.
- Tomelleri, Stefano, 1999, *Introduzione a Girard* 1999.
- Tozzi, Federigo, 1995, *Con gli occhi chiusi*, prefazione di Gianni Celati, introduzione e cura di Ottavio Cecchi, Feltrinelli, Milano.
- Turgenev, Ivan Sergeevič, 2000, *Padri e figli*, trad. di Margherita Crepax, Garzanti, Milano.
- Yerushalmi, Yosef Hayim, 1996, *Il Mosè di Freud. Giudaismo terminabile e interminabile*, Einaudi, Torino.
- Villa, Luisa, 2001, *La colpa: «Lord Jim»*, in Moretti (a cura di) 2001.
- Voza, Pasquale, 1974, *La narrativa di Federigo Tozzi*, De Donato, Bari.

Indice

Premessa

v

LA FIGURA DEL PADRE E LA SCRITTURA LETTERARIA

La 'figura' del padre *p. 3*

Alla ricerca del padre: «Le Rouge et le Noir»
di Stendhal *p. 8*

Il nichilismo tragico di Turgenev: «Padri e figli» *p. 14*

«Uno di noi»: «Lord Jim» di Joseph Conrad *p. 19*

Il «Mitsein» del tempo moderno *p. 24*

Sigmund Freud, «Il caso dell'uomo dei lupi»,
«Il perturbante» *p. 27*

Il padre di Kafka *p. 39*

La crisi del padre nella «Coscienza di Zeno»
di Italo Svevo *p. 53*

Il 'se' come grimaldello: sull'«Uno, nessuno e centomila»
di Luigi Pirandello *p. 81*

Il mito di Cronos: «Con gli occhi chiusi»
di Federigo Tozzi *p. 96*

Dalla parte del padre: «Giobbe» di Joseph Roth *p. 114*

Il 'gufo rosso' e l'assurdo: sulla «Peste»
di Albert Camus *p. 124*

Bibliografia

133

